தவத்திரு
சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின்
நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்

முனைவர். அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

தவத்திரு
சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்

முனைவர் அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

அழைப்பு நிலைப் பேராசிரியர் (Guest Faculty)
நிகழ்கலைப் பள்ளி,
பாண்டிச்சேரி பல்கலைக்கழகம்.

வெளியீடு : இசைத்தென்றல்,
14, மூன்றாம் குறுக்குத் தெரு,
இராமன் நகர் (குறிஞ்சிநகர்),
லாசுப்பேட்டை, புதுச்சேரி-605 008.

முதற் பதிப்பு : டிசம்பர் 2000
இரண்டாம் பதிப்பு : நவம்பர் 2001

BIBLIOGRAPHICAL DATA

நூற் பெயர்	:	தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்
ஆசிரியர்	:	முனைவர் அரிமளம். சு. பத்மநாபன்
மொழி	:	தமிழ்
உரிமை	:	ஆசிரியர்க்கு
பொருள்	:	தமிழ் நாடக இசை
தாள்	:	18.6 பி.பி.எம். வெள்ளை தாள்
நூல் அளவு	:	1/8 டெம்மி
எழுத்தளவு	:	11 புள்ளிகள்
படிகள்	:	1000
பக்கங்கள்	:	28 + 228
அச்சும் அமைப்பும்	:	கிளாஸிகல் ஆப்செட், லாசுப்பேட், புதுச்சேரி–8.
முகப்பு அட்டை ஓவியம்	:	இரா. பசுபதிராஜன், ஆசிரியர், புதுச்சேரி
விலை	:	**ரூ. 120/-**

Title	:	THAVATHIRU SANKARADAS SWAMIGALIN NATAKANGALIL ISAIK KOORUGAL
Author	:	Dr. ARIMALAM. S.PADMANABHAN, M.A., M.Ed., Ph.D.
Language	:	Tamil
Publisher and Copy right	:	Author
Date of Publication	:	NOVEMBER 2001
Edition	:	Second (First Edition - December 2000)
Paper used	:	18.6 BPM White
Size	:	1/8 Demy
Printing Types	:	11 points
No. of copies	:	1000
No. of Pages	:	28 + 228
Printers	:	Classikal Offset, Lawspet, Pondicherry-8.
Artist	:	R. Pasupathirajan, Teacher, Pondicherry
Subject	:	Tamil Theatrical Music
Price	:	**Rs. 120/-**

ஆழப்படும் நாடக ஆய்வுகள்

பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி,
M.A. (இலங்கை) Ph.D. (பர்மிங்காம்) D.Litt (யாழ்)
தகைசார் ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்
யாழ் பல்கலைக் கழகம், ஸ்ரீலங்கா.

முனைவர். அரிமளம். சு. பத்மநாபனின்
"தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்"
வழியாகக் கிளம்பும் சில குறிப்புகள்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்கூற்றில், குறிப்பாக, 1960 களிலிருந்து தமிழின் நாடகப் பாரம்பரியம் பற்றிய உயராய்வுகள் ஆங்கிலத்திலும், தமிழிலும் மேற்கொள்ளப் படலாயின.

தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு "நிறுவனங்களுள்" ஒன்று எனும் வகையில், இது ஆய்வின் கூர்ந்த அவதானிப்புக் குள்ளானமை தவிர்க்கப்பட முடியாத ஒரு வளர்ச்சியாகும். இவ் ஆய்வுச் செல் நெறி முதலில் தரவுச் சேகரிப்பாக அமைவது இயல்பே. நாடகம், நடனம் போன்ற பண்பாட்டு நடவடிக்கைகள் பற்றிய சமூக நோக்கில் பல முக்கிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. அவற்றைச் சமூக முழுகையினுள் வைத்து நோக்கும் பண்பு ஏற்படத் தொடங்கிற்று.

இந்த வளர்ச்சியினூடே நாடகம் பற்றிய ஆய்வு ஆழப்படத் தொடங்குவது இயல்பே. முனைவர். பத்மநாபனின் இந்த ஆய்வு நூல் அந்த "ஆழப்பாட்டு"க்கான ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு.

இவர் இவ்வாய்வில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் (1867 - 1922) நாடகங்களின் இசை அடிப்படைகள் யாவை என்பதை விரிவாக, விசேடமாக, இசைநிலை நின்று நோக்குகின்றார். தமிழ் நாட்டின் முதுபெரும் இசை ஆய்வாளர் திரு.வீ.ப.கா. சுந்தரம் போன்ற அறிஞர்களின் ஆலோசனைகள் இவருக்குக் கிட்டியுள்ளன.

கருநாடக இசை
தமிழ்த் திருமுறை இசை
நாட்டுப்புற இசை
இந்துஸ்தானி இசை
மேற்கத்திய இசை

என வகைப்படுத்தி அவை ஒவ்வொன்றையும் மிக ஆழமாகப் பார்க்கிறார்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் அரங்க முறைமையில் இசைக்கு முக்கியமான இடம் உண்டு. இதுபற்றிப் பிறிதோரிடத்தில் எழுதும் பொழுது "பாடலே அரங்காக" (Singing as Theatre) எனக் குறிப்பிட்டுள்ளேன். அதாவது இந்நாடக முறைமையில், பாடல்களின் இசை, நாடகத்தின் கட்டத்துக்கமைய, பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி நிலைமைகளுக்கமைய அமையும். இதனால், தம் குரல் வளத்தாலும், இசைத் திறனாலும், இசையனுபவத்தை வெளிப்பாட்டுக்குப் பயன்படுத்தும் ஆற்றலிலும் பெயர்பெற்ற பாடகர்கள் முக்கிய நடிகர்களாயினர். எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி, எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, பின் நாட்களில் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் போன்றோர் இத்தகையோரே.

திரு. பத்மநாபனின் இந்த ஆய்வு இசையின் "அமைப்புக்கும்", அரங்கின் தேவைக்குமுள்ள தொடர்பை ஆழமாக வெளிக் கொணருகிறது.

சுவாமிகளிடத்துப் புராணத்துவம் பெற்ற இந்நாடக வடிவத்துக்கு இன்னும் தான் ஏற்புடைத்தான ஒரு பெயர் அமையவில்லை. சிலர் "இசை நாடகம்" என்பர். அது பொருத்தமான ஒன்றல்ல. ஏனெனில் தமிழின் மரபு வழி நாடகங்கள் யாவற்றுக்கும் இசை தளமாகும். கூத்து இவ்வுண்மையைப் புலப்படுத்துகின்றது. "ஸ்பெஷல் நாடகம்" என்ற ஒரு குறியீடும் உண்டு. இது இசை நாடகத்திலும் பார்க்க வரலாற்றுப் பொருத்தமுடைய ஒரு பெயராகும். சுவாமிகளின் நாடகங்களின் அச்சுப்படிகளிலேயே சில இடங்களில் "ஸ்பெஷல் நாடகம்" என்று வருகிறது.

"ஸ்பெஷல் நாடகம்" என்பது ஒரு சுவாரசியமான பெயர் ஆகும். அக்காலத்து நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கம்பெனி நாடகங்களாகவே அமையும். ஆனால் சில நடிக, நடிகையர் தனியே நடிப்பதும் உண்டு. அப்படிப் பேர் பெற்ற நடிகர்கள் ஒன்று கூடி (ஏற்கனவே தாங்கள் பரிச்சயப்படுத்தி வைத்திருந்த) இந்த நாடகங்களை நடிப்பர். சாதாரண நாடகத்துக்கும், இந்த ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்குமிடையே ஒரு முக்கிய வேறுபாடு. நாடகத்தை ஒழுங்கமைப்பவர்கள் ஒவ்வொரு பாத்திரங்களுக்குமெனப் பிரபல நடிக, நடிகையர்களை நடிக்கச் செய்தலாகும். நடிப்புக்கு மாத்திரமல்லாமல், இசைக்கு - ஆர்மோனியம், மிருதங்கத்துக்கும் பிரபல வித்வான்கள் அழைக்கப்படுவர். ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் பல ''போட்டாபோட்டிகள்'' நடைபெறும். ராஜ பார்ட்காரருக்கும், ஸ்திரீபார்ட்காரருக்கும் போட்டி, நடிகருக்கும், ஆர்மோனியக்காரருக்கும் போட்டி எனப் பல போட்டிகள் நடைபெறும்.

இந்த அரங்குதான் சினிமாவின் வருகைக்கு முன்னர், தமிழ் மக்களின் ஜனரஞ்சக அரங்காக இருந்தது. இது கிராமங்களிலும், நகரங்களிலும் நடத்தப் பெற்றது.

இந்த ஆய்வு நூல் அந்த மரபுகளை நினைவூட்டுவதாக அமைகின்றது.

நண்பர் பத்மநாபனின் அடுத்துவரும் ஆய்வுகள் தமிழ் நாடகத்துக்கும் இசைக்குமுள்ள உறவை மேலும் ஆழமாக ஆராய்தல் வேண்டும்.

திரு. பத்மநாபனுக்கு என் வாழ்த்துக்கள்.

கா. சிவத்தம்பி.

முகாம் : சென்னை.
நாள் : 9-9-2000

அணிந்துரை

முத்தமிழ்ப் பேரறிஞர்
முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்,
முந்தைத் தலைவர்,
தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்
பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், திருச்சி.

முனைவர் அரிமளம். சு. பத்மநாபன் பல்துறைகளில் நல்லறிவு பெற்றவர். உயர் செவ்விசையிலும், நாடக நுண் கலையிலும், தமிழ் இலக்கியங்களிலும், ஆங்கில இலக்கியங்களிலும் தேர்ச்சியுடையவர். தமிழ்ப் பற்றுமையோடு பண்பாடு சிறந்தவர். இவரைப் பத்தாண்டுகட்கும் மேலாக நான் நன்கறிவேன். ஆசிரியப் பணியே தன் தெய்வ வழிபாடு என்று கருதி நாளும் உண்மையாய் உழைத்து வருபவர் என்பதை நான் நேரில் கண்டறிந்துள்ளேன். அரங்கு இசை நிகழ்த்தும் இவரது அரிய பேராற்றலை நான் கண்டும், கேட்டும் மகிழ்ந்துள்ளேன்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் (1867 - 1922) இருபதாம் நூற்றாண்டில் நலிந்து கிடந்த நாடகக் கலைக்குப் புத்துயிருட்டி, புதியன புகுத்திய புனிதர். இவர் நாடகங்கள் கீர்த்தனை நாடகங்கள். உரை இடையிட்ட உயரிய நாடகப் பாடல்கள் இவரது நாடகங்களில் பூத்துக் குலுங்கின. இவரது உரைநடை இசையைப் போலவே எதுகை, மோனையுடன் விளங்கின. இவரது பாடல் வகைகளைப் பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார் பத்மநாபன் அவர்கள்.

தமிழகத்தில் வழங்கிவந்த பழைய, புதிய இசை வடிவங்களை சங்கரதாசு அடிகள் தம் நாடகங்களில் பெரிதும் பயன்படுத்துகிறார். அருணாசலச் கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளையும், கோபால கிருட்டின பாரதியின் நந்தாத "நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை"களையும், தியாகராஜ சுவாமிகளின் இசைப்பனுவல்களையும், அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்துகளையும், 'ஞான சம்பந்தப் பெருமானார், அருணகிரி நாதர் வழிவந்த சந்தப் பாடல்களையும், நாட்டுப்புற இசைவடிவங்களையும், மேலும் வடநாட்டு இசை வடிவங்களையும், மேற்கத்திய இசை வடிவங்களையும் சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்று இநூலில் நூலாசிரியர் பத்மநாபன் ஏற்ற இனிய எடுத்துக்காட்டுகளுடன் காட்டியுள்ளார். இது எனக்கு எல்லையில்லா இன்பம் தந்தது. மேற்படி இசையின் வடிவங்களை அடிகளார் இடத்திற்கும், பொருளுக்கும், சுவைக்கும் ஏற்ப ஆங்காங்கு முன்னேற்றம் செய்துள்ளார்.

- சில பாடல்களில் புதிதாக, சுவைததும்ப மகுடங்களை அமைத்துள்ளார். தியாக ராஜரின் 'ஆரகிம்பவே' என்ற தோடி பண்ணிற்கு

உரிய 'ஞானதேசிகா' (வள்ளித் திருமணம்) என்ற பாடலில் துள்ளலோசை மிக்க மகுட அமைப்பை இணைத்துள்ளார். இந்தப் பாடலை நூலாசிரியர் பத்மநாபன் முதுபெரும் இசை நாடக நடிகர் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதரிடம் களப்பணித்துறையில் சென்று, கேட்டறிந்து, பதிவு செய்துள்ளார். மேலும் இந்நூலாசிரியர் அதனைக் காலக் கணக்குடன் சுரப்படுத்தியுள்ளதால் இசையுருவம் நிலைப்படுத்தப்படுகின்றது ; வழி வழி வாழும். (பக். 56 - 57)

சந்தப்பாடல்களை விளக்கும் பொழுது இந்த ஆய்வு நூலார் ஒரு சிறந்த, புதிய முறையைக் கையாண்டுள்ளார். 'தரிகிட' 'தாங்கிட' போன்ற மத்தளச் சொற்களையும், 'தனதன' 'தாதன' போன்ற சந்தச் சொற்களையும் காட்டியுள்ளது சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. பெருமுயற்சி எடுத்து திருச்சி பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம் 12 ஆண்டுகள் தொடர்ந்து வெளியிட்டுள்ள தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியத்தைத் தோய்ந்து, ஆய்ந்து ஆய்ந்து, கற்றுத் தேர்ந்து தம் ஆய்வேட்டில் மக்களுக்குப் புரியுமாறு வெளியிட்டுள்ளது ஆசிரியரின் நுண்மான் நுழைபுலத்தைக் காட்டுகிறது. தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள வண்ணங்களுக்கு சுவாமிகள் இயற்றிய பாடல்களை எடுத்துக்காட்டாகக் காட்டியிருப்பது உள்ளமெல்லாம் கவர்கின்றது. அவை ஏற்ற, இனிய, ஏற்றமுறும் எடுத்துக்காட்டுகள். (பக். 147 - 154)

இசையின்றி திரைப்படமில்லை. இசையின்றி நாடகமுமில்லை. நாடகம் பெற்றெடுத்த குழந்தையே திரைப்படம். ஆனால் கலை நோக்கு நாடகத்தை ஒரு தந்தை எனலாம்.

தவத்திரு அடிகளார் தம்முடைய நாடகங்களில் தேவார இசை வடிவங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அப்பர் அடிகளின் தாண்டக வடிவங்களில் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளார். இதற்கு நூலாசிரியர் எடுத்துக்காட்டுகள் தந்துள்ளார். (பக். 73 - 74) தொகையறா என்ற சொல்லுக்கு 'தாளமில் இசைஉரு' என்று குறிப்பிடுவதும் 'கிருதி' என்று சொல்லுக்கு 'பனுவல்' என்று பகர்வதும், சதுச்ரம், திச்ரம், கண்டம், மிச்ரம், சங்கீர்ணம் என்பவைகட்கு முறையே நாலன் நடை, மூன்றன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை, ஒன்பான் நடை என்று தொல்காப்பியரைப் பின்பற்றிக் குறிப்பிடுவதும் இவரது சிறந்த தமிழ்ப் பற்றுமையையும், ஆழ்ந்த, அகன்ற படிப்பினையும் காட்டுகின்றது. (பக். 129 - 130) மேலும் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னரிருந்தே ஒன்றாங் காலப்படுத்தி, இரண்டாம் காலப்படுத்திப் பாடும் முறை இருந்துவருகிறது. இதனை எவரும் மறுத்துவிட முடியாது. தொல்காப்பியர் வார நடையைக் குறிப்பிடுகிறார். முதல் நடை, வார நடை, கூடை நடை, திரள் நடை என்ற நான்கு நடைகளையும் விரிவாகச் சிலப்பதிகாரம் விளக்குகிறது. இவற்றையெல்லாம் கற்று நூலாசிரியர் அரிமள ஊரார் சு. பத்மநாபன் விரிவாக, எளிமையாகத் தாள நடையின்

தொன்மைகளை நிறுவுகிறார். இந்த நடைகளை கோபம், சாந்தம் முதலிய நாடக மாந்தர்களின் உணர்வுகளுக்கேற்ப சங்கரதாசர் பயன்படுத்துவதை விளக்கியுள்ளது ஒரு சிறப்பாகும். தாளச் சொற்கட்டுகளுக்கும், தாளப்பின்னல்களுக்கும் ஏற்ப பாடற்சொற்களை நடனமிடச் செய்துள்ளார். இதனை நல்லிசை பயின்ற நம் பத்மநாபன் நன்கு தாள வாய்பாடுகளுடன் விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.

வான்புகழ் பெற்ற, தேனமுதக் குரல் படைத்த எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவிற்கு சங்கரதாசர் இயற்றியளித்த பாடல்களை நூலாசிரியர்க்குக் கள ஆய்வுத் துறையின் போது தந்து விளக்கியவர்கள் இரு முதுபெரும் நாடகக் கலைஞர்களாகிய திரு. பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதரும், ஏ.கே. காளீஸ்வரனும் ஆவார்கள். இவர்களுடைய தகவல்களை அச்சேற்றி நூலாசிரியர் ஒரு நிலைபேறு அளித்துள்ளார்.

நாடக இசைத் துறை மரபில், பல்வேறு புதுமைகளைப் புகுத்தி, பொன்மலர்களாய் நிறகச் செய்த தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள் என்றென்றும் போற்றுதற்குரியவர். இசைக் கலை ததும்பும் இந்நாடகங்களை ஆய்வு செய்து அதன் அளவுகளைக் காட்ட' தேர்ந்த இசையறிவு இன்றியமையாதது. செவ்வியல் முறையில் பாடுவதோடு, நாடகப் பாணியிலும் பாடும் திறமை பெற்றவர் பத்மநாபன். பாடல்களை நாடகப் பாணியில் பாடுவதை இந்நூலாசிரியரிடம் நான் கேட்டுப் பேருவகை கொண்டுள்ளேன்.

'முதல்வழி யாயினும் யாப்பினுட் சிதையும்
வல்லோன் புனையா வாரம் போன்றே'

என்னும் தொல்காப்பியம் மரபியல் சூத்திரத்தில் தொல்காப்பியர் முதல் நடை, வார நடை என்னும் உதாரணங்களைக் காட்டி முதல் நூலையும், வழி நூலையும் விளக்குகின்றார். எனவே தொல்காப்பியர் காலமான கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே தாள வேக நடைகள் பெருவழக்கில் இருந்தன என்று அறிகின்றோம். இன்றுவரை இது தொடர்ந்து வருகின்றது. இந்த நடைகளை சங்கரதாசு அடிகளார் தம் நாடகப் பாடல்களில் பயன்படுத்தி மாறுபட்ட உணர்வுகளை மனதில் பதிக்கின்றார். நடையில் பயிற்சி பெற்ற ஆய்வாளர் இவற்றைப் போற்றிப் பாடிக்காட்டும் பொழுது உள்ளத்தில் சுவை ஊற்றெடுக்கின்றது.

எடுத்துக்காட்டாக ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் சிற்றன்னை லேனாள் துடுக்காக அடுக்குச் சொற்களிலே துள்ளல் ஓசை நிரம்ப உருட்டு நடையில் பாடுகிறாள். இரக்க மூட்டும் வண்ணம் ஞான சௌந்தரி முதல் நடையில் (விளம்ப நடை) சிற்றன்னையிடம் கெஞ்சி வேண்டுகிறாள்.

(பாடல் : 'வீட்டிற்குரித்தான பல வேலைகளைச் செய்யடி' - பக். 146 , 147)

இசைக் கலையின் நுணுக்கங்களையும், ஆழ அகலங்களையும் தன்னகத்தே கொண்டு அழியாது மன்னும் நிலைபெற்று விளங்கும் தவத்திரு. சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடக இசைக் கூறுகளை அலசி ஆராய்ந்து எடுத்துக்காட்டத், தக்க திறமை வாய்ந்தவர், பரம்பரை இசைக் குடும்பத்தில் தோன்றியவர் முனைவர். அரிமளம். சு. பத்மநாபன். உண்மை உழைப்போடு இந்நூலை அமைத்துள்ளார். இது நாட்டிற்குக் கிடைக்கும் நற்கொடை. புதிய வரலாற்றுக் கருவூலம்.

வாழிய நாடகக் கலை!

வீ.ப.கா. சுந்தரம்

இடம் : பசுமலை, மதுரை.
நாள் : 2-10-2000

நமது வாழ்க்கையில் நாடகக்கலை

முனைவர். கே.ஏ. குணசேகரன், எம்.ஏ. பி.எச்.டி.,
தலைவர், நாடகத்துறை, புதுவைப் பல்கலைக் கழகம்,
(பொதுக்குழு உறுப்பினர், தமிழ் இலக்கிய
சங்கப் பலகையின் குறள்பீடம்)

பாடி நடித்துப் பட்டி தொட்டியெங்கும் பாமர மக்களைப் பரவசமாக்கிய மதுரை சுண்ணாம்புக்காரத் தெருவில் இருக்கும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடக நடிகர் சங்கத்தைச் சார்ந்த தங்கப்பா தற்போது தான் நடித்த பாத்திரங்களை எண்ணி எண்ணிக் கண்ணீர் விட்டுக் கொண்டு கைகால் செயல் இழந்து திண்ணையில் படுத்துள்ளார். கன்னைய்யா நாயுடு கம்பெனி முதல் பல தலைமுறை நாடக சங்கங்களையும், நாடக நடிகர்களையும் நாடக மேடைகளையும் கண்டு அயராது கலைத் தொழில் செய்து கொண்டிருந்த பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் இன்று ஜோதிடம் பார்த்து நாட்களை தள்ளிக் கொண்டிருக்கிறார். சிதம்பரம். ஜெயராமன், நடிகை மனோரமா என்று பல பெரும் நாடகக் கலைஞர்களுடன் நடித்தும் அவர்களுக்கு ஆர்மோனியம் வாசித்துப் பின்பாட்டுப்பாடியும் நாடகமே வாழ்க்கை என்றிருந்த ஏ.கே. காளீஸ்வரன் அவர்கள் சென்னையில் பயன்படுத்தப்படாத ஆர்மோனியம் போல உள்ளார். மதுரை, திண்டுக்கல், புதுக்கோட்டை, கரூர் என உள்ள சுவாமிகள் பெயர் சொல்லி விளங்கும் நாடக நடிகர்கள் பலர், ராட்சசன் போல மக்களை வாரி அபகரித்துக் கொண்டுவரும் வெகுசன ஊடகங்களின் வருகையின் வீச்சில் அச்சம் கொண்டும் எதிர் நீச்சல் போட்டுக்கொண்டும் சவாலை சமாளித்துக் கொண்டு கவலை தோய்ந்த முகங்களாய் உள்ளனர். தமிழகத்தில் விளங்கும் அனைத்து சுவாமிகள் நாடக நடிகர் சங்கக் கலைஞர்களும் ஆண்டுதோறும் புதுச்சேரியில் உள்ள தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சமாதிக்கு வந்து வணங்கி, துதிபாடி, மேலும் உரம் தரவேண்டியும் சென்று கொண்டிருக்கின்றனர்.

பல நூற்றாண்டு கடந்தும் தமிழ் நாடகம் பாரதியின் மீசையைப்போல் முறுக்கேறியவாறு வீறுநடை போட்டு வருகிறது. நமது நாடக மேடைகள் இன்று சினிமா, டி.வி. பெட்டிகள், சினிமாப்பாட்டுக் கச்சேரிகள், டிஸ்கோ டான்ஸ் என மக்களை வேடிக்கைப்பார்க்க வைத்துள்ளன. நாடகமேடைகள் 19ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 20ஆம் நூற்றாண்டு வரை மக்களை வேடிக்கை பார்க்க வைத்ததோடு நமது மக்களை விவேகமானவர்களாக சிந்திக்கவும் வைத்தன. நமது மேடைநாடகங்கள் பல ஸ்ரீ வள்ளி, அரிச்சந்திரா, சத்தியவான் சாவித்திரி, மதுரை வீரன், காத்தவராயன், கோவலன் என தமிழ்ச் சினிமாக்களாவும் வந்தன. நமது

நாடக நடிகர்கள், நடிகைகள் பலரும் சினிமா எதிர்காலத்தில் நாடகமேடைகளை விழுங்கும், சுரண்டித்தின்னும் என்றெல்லாம் எண்ணிப்பாராது ஊக்கமும் உறுதுணையும் செய்து உதவினர். சினிமாவில் நடித்துப்பேரும் புகழும் வாங்கிய அன்றைய நாடகக் கலைஞர்கள் தாம் கடந்து வந்த நாடக மேடைகளை மறவாது மீண்டும் அரிதாரம் பூசிக்கொண்டு கிராமங்களின் நாடக மேடைகளில், கீற்றுக்கொட்டகைகளில், ஆர்மோனியப்பெட்டி சுருதிகளுடன் திரைச்சீலைகளின் இடுக்குகளில் நின்று கொண்டு, முறுக்கு, கடலை, சுக்கு காப்பி, வெற்றிலைபாக்கு, பாய்கள் இவைகளுடன் நாடக மேடைகளில் விடிய விடியக் கவனங்களை வைத்துக்கொண்டும், அன்பளிப்பு அளித்து உற்சாகப்படுத்திடத் தயாராக உள்ள உழைப்பாளி மக்களின் முன் தோன்றிப் பாடி நடித்தனர். எனது சின்ன வயசில் எங்க அப்பா தோள்களில் உட்கார்ந்து கொண்டு நாடகம் பார்க்கப் போன நினைவுகள் இன்றும் உள்ளன. சினிமாவிலே நடித்தவருதான் இன்னக்கி நம்ம ஊருல ராஜபார்ட் வேசம் என பேசிக் கொண்டே நாடகம் காணப்போனார்கள். டி.ஆர். மகாலிங்கம், எம்.எம். மாரியப்பா, கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர், டி.கே. சண்முகம், டி.கே. பகவதி, யூ.ஆர். ஜீவரத்தினம், சகஸ்ரநாமம், சிவாஜிகணேசன் போன்றோர் சினிமாவில் நடித்து விட்டு நாடகமேடை வந்து மக்களை நேரில் காண ஆர்வம் கொண்டிருந்தார்கள்.

டி.ஆர். மகாலிங்கம், கே.பி. சுந்தராம்பாள் ஆகியோர் இறப்பதற்கு முன்பு புதுக்கோட்டையில் கடைசியாக நாடக மேடையில் நடித்தார்கள் என்றெல்லாம் சுவாரஸ்யமான பேச்சுக்களைப் பேசிச் சென்ற நாடக இரசிகர்களை இன்றும் நினைவு கூறலாம். சினிமாவில் நடித்ததும் மக்களைத் தங்களுக்கு ஆதரவாளர்களாகத் திட்டமிட்டு மாற்ற எண்ணிடும் மோசமான அரசியல் உள்நோக்கமோ, சாதிய உள்நோக்கமோ கொண்டுள்ள கலைஞர்களுக்கு முன் அன்றைய நாடக நடிகர்கள் எவ்வளவு உன்னதமானவர்கள் என்று எண்ணி வியக்க வேண்டியுள்ளது.

"கதர்கப்பல் கொடி தோணுதே" என்று சுதந்திரதாகத்தை மக்களிடம் ஊட்டப் பாடி நடித்து மேடையிலேயே உயிர் விட்ட நாடகக் கலைஞர், வெண்கலக்குரலுக்குச் சொந்தக்காரரான விஸ்வநாததாஸ் எனும் நாடககலைஞனை நாம் மறந்து விடமுடியுமா?

நாடகத்தை மக்களுடன் எல்லா வகையிலும் ஒன்றிணைத்து வைத்திருந்தனர் கலைஞர்கள் என்று சொல்வதைவிட மக்கள் நாடகமேடைகளுடன் வாழ்க்கையை இணைத்து வாழ்ந்திருந்தனர் என்று கூறலாம். நாடக மாந்தர்களுடன் ஒவ்வொரு ஆணும், பெண்ணும் பொருத்தி வாழ்க்கையைத் திருத்தி வாழ வழிதேடிய காலமது. சினிமா

கதாநாயகர்களையும் நாயகிகளையும் நாட்டை ஆளவைக்கச் சபதம் மேற்கொள்ளும் சமுதாயமாக இன்று மாறிவருகிறது. நாடகக் கலையுடன் நமது சமுதாயத்தை இணைக்கும் போது தான் நல்ல பண்பாடு, நல்ல வாழ்க்கை, நல்ல அரசியல் நமக்கு கிடைக்கும். நமது பாரம்பரியத்தை நமது நாடகக் கலை நினைவுபடுத்தும். நமது பழைய நாடகக் கதைகளை இன்றைய வாழ்க்கைக் கேற்ப மறுவாசிப்புச் செய்து நமது நாடகக்கலையை மறுமலர்ச்சிக்குள்ளாக்கலாம். அந்த முயற்சி இன்று இந்தியா முழுவதிலும் நாடகக்காரர்கள் செய்துவருகிறார்கள். தமிழகத்தில் இந்திராபார்த்தசாரதியின் 'நந்தன்கதை', என்னுடைய 'பவளக்கொடி அல்லது குடும்ப வழக்கு' என்பன போன்ற நாடகங்கள் செய்து வருகின்றன.

நாடகக் கலையில் புதுப்புது முயற்சிகள் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் காலமிது புதுவையில் தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மறைந்த நினைவாக புதுவை மத்திய பல்கலைக் கழகத்தில் உள்ள நாடகத் துறை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பெயரைக் கொண்டு இயங்கி வருகிறது. 'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்' எனும் இந்த ஆய்வு எனது மேற்பார்வையில் திரு. பத்மநாபன் அவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டதாகும். நூல் வடிவில் பலரின் வாசிப்புக்கு இது உள்ளாகும்.

"இசை நாடகம்" என்பது உலகமெங்கும் உள்ளது தான். நம்மிடம் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகம் 'இசை நாடகம்' என அடையாளங்காட்டப்பட்டுள்ளது. இசை என்பது விளக்க முடியாத ஒரு மொழி, இசைமொழி எழுதப்படமுடியாத ஒரு வித்தை. இந்த வித்தை மொழியைக் கையடக்கி விளக்கிட முனைந்துள்ளார் இந்த நூலாசிரியர். நான்கு இயல்களாக இதனை வகைப்படுத்தியுள்ளார். வரலாறில்லாத சமூகம் சமூகமாக இராது. நமது சுவாமிகள் நாடகங்களுக்கான முந்தைய வரலாறு, சமகாலவரலாறு என ஆராய்கிறார். நாடகங்களில் காணலாகும் நாட்டுப்புற இசை, செவ்வியல் இசை என இசை வகைகளை சுவாமிகள் பயன்படுத்தித் தமிழ்ச் சமூகம் கொண்டுள்ள இசை ஞானத்தைப் பதிவு செய்துள்ளார். பாடல் இசையொடு பொருந்துவது என்பது உடம்பில் உயிர் என்பதானது. அது எவ்வாறு சுவாமிகள் நாடகங்களில் பொருந்தியுள்ளது என அடுத்து விளக்குகிறார். சுவாமிகள் நாடகங்களில் இசை என்பது பாத்திரங்களுக்கும், கதை ஓட்டத்திற்கும், பார்வையாளர் இரசனைக்கும் ஏற்ப எவ்வாறு பொருந்திட சுவாமிகளால் செய்யப்பட்டுள்ளது எனத் தொடர்ந்து விளக்கியுள்ளார்.

நாடகக் கலை மேலைநாடுகளில் சீரும் சிறப்போடும் வெகுசன ஊடகங்களின் வளர்ச்சி ஒருபுறம் இருப்பினும் வளர்ந்துவருகிறது. நமது நாட்டில் நாடகக் கலை வெகுசன ஊடகங்களான தொலைக்காட்சி, சினிமா

போன்றவைகளுக்குப் போட்டியாக எண்ணுகின்றனர். நாடகக்கலை மக்களுடன் உயிர்ப்புடன் இயங்குவதாகும். நாடகமேடையில் நடிகன் மக்களுடன் உறவாடும் உறவு மகத்தானது. சினிமாவில் இந்த உறவு அந்நியப்பட்டது. இதுவேறு. அதுவேறு. இரண்டும் அதனதன் தன்மையில் ஒன்றிணைந்து வாழ்வது. நமது வாழ்வைத் தொலைக்கலாமா? நாடகக்கலையை நாம் இழக்கலாமா? . . .

இதனைப் படிப்போர் பல தளங்களில் இருந்தாலும் அவரவர் தளங்களுக்கேற்ப இதில் கூறப்பட்டுள்ள செய்திகளைப் புரிந்து கொள்ளவும் நாடகத்துறைக்கு இதனை வாசிப்போரால் பங்களிப்புச் செய்யவும் இயலும் எனும் நம்பிக்கையுண்டு.

கே.ஏ. குணசேகரன்.

இடம் : புதுச்சேரி,
நாள் : 15-9-2000.

மதிப்புரை

முனைவர் ஞானாம்பிகை குலேந்திரன்,
பி.ஏ., (ஆனர்சு), எம்.ஏ., பிஎச்.டி.,

சிறப்புநிலைப் பேராசிரியர்,
இசைத்துறை, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்,
தஞ்சாவூர்-613 005. தமிழ்நாடு, இந்தியா.

பெருந்திரளான மக்களை ஒருசேர ஈர்த்திழுக்கும் நல்ல பல நாடகங்களைப் படைத்துத் தமிழக நாடக வரலாற்றில் புதிய தடம் பதித்தவர் தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள். மூன்று தமிழுக்கும் இலக்கணமாய் விளங்கும் சுவாமிகளின் படைப்புகள் இராகச் சுவை நிறைந்த இனிய பாடல்களைக் கொண்ட இசை நாடகங்கள் என்பது சிறப்பு. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் தமிழகத்தில் வழக்கத்திலிருந்த பல இசை வகைகளிலும் மெட்டுக்களிலும் பாடல்கள் புனைந்து நாடகத்தின் ஊடாக இசை ரசனைமிக்க இனியதோர் சூழலைத் தமிழகத்தில் வழக்கத்திலிருந்த பல இசை வகைகளிலும் மெட்டுகளிலும் பாடல்கள் புனைந்து நாடகத்தின் ஊடாக இசை ரசனைமிக்க இனியதோர் சூழலைத் தமிழகத்தில் உருவாக்கிய பெருமை சுவாமிகளைச் சாரும். தென்னக இசையின் வளமைக்குச் சுவாமிகளின் பங்களிப்பு குறித்து நோக்குவோர்க்கு மிக்க பயன்தரும் வகையில் முனைவர். அரிமளம் பத்மநாபன் அவர்கள் சிறந்ததொரு ஆய்வு மேற்கொண்டு அதனைத் **"தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள்"** என்னும் தலைப்பில் நூலாக வெளியிடுவது பாராட்டத்தக்கது.

சுவாமிகள் படைத்த ஏராளமான நாடகங்களில் குறிப்பாக ஐந்து நாடகங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து அவற்றில் சுவாமிகளால் கையாளப்பட்ட இசை வகைகளைத் தென்னகச் செவ்விசை, திருமுறை இசை, நாட்டுப்புற இசை, காவடிச்சிந்து இசை, இந்துஸ்தானி இசை, மேல்நாட்டு இசை என வகைப்படுத்தி அவற்றின் தனித் தன்மைகளை நூலாசிரியர் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். நாடகக் கதைப் போக்கிற்கும் கதாபாத்திரத் தன்மைகளுக்கும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்கும் காட்சி, இடம், மற்றும் நேரம் ஆகியவற்றிற்கும் பொருந்தச் சுவாமிகள் கையாண்ட பாடல் வகைகளையும் இராக இசைப் போக்கினையும் எடுத்துக்காட்டுகளுடன் விளக்கிச் சுவாமிகளின் உயர்வான இசைஞானப் புலமையை முனைவர் கூ. பத்மநாபன் அழகுற வெளிக்கொணர்ந்திருப்பது மெச்சத்தக்கது.

பழந்தமிழ் நாட்டில் பாடிவந்த இசை, பண்ணிசை என்றழைக்கப்பெற்றது. காலப்போக்கில் தமிழ்ப் பண்களின் இசை இலக்கணம் மாறாமல் அவற்றின் பெயர்கள் மாற்றியழைக்கப் பெற்றன. காட்டாகப் பழந்தமிழ்ப் பழம்பஞ்சுரப் பண் கருநாடக இசை மரபில் சங்கராபரணமென்று அழைக்கப்பெற்றது. இதே இசை இந்துஸ்தானி இசைமரபில் 'பிலாவல்' எனப் பெயர் பெறுகிறது. இவ்வாறு பெயர் மாற்றி அழைக்கப் பெற்றவை இராக இலக்கணத்தில் ஒன்றாக இருப்பினும் கையாளும் முறையில் வெவ்வேறு இசை வகைகளாகப் பொலிவு பெறுகின்றன. இதனால்தான் தேவாரத் திருமுறை பாடும் பழம்பஞ்சுரப் பண் தனக்கென ஒரு தனித்துவத்தையும், கீர்த்தனை பாடும் சங்கராபரணம் இராகம் கருநாட இசைமரபில் அதற்கான தனிப்பொலிவையும் பெறுகின்றது. இந்த உண்ணையை முனைவர் சு. பத்மநாபன் சில எடுத்துக்காட்டுகளுடன் இந்நூலில் தெளிவுபடுத்தி வலுவூட்டியிருப்பது சிறப்பு.

நாடக நூல்கள் பற்றி ஆய்வோர்க்குப் பல்துறைப் புலமை வேண்டும். இலக்கிய அறிவும் இசை ஞானமும் நாடக அனுபவமும் பெற்ற முனைவர். அரிமளம் சு. பத்மநாபன் அவர்கள் சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடக நூல்களை ஆய்வதற்கு நற்தகைமை பெற்றவர் என்பதற்கு இந்நூல் நற்சான்றாக விளங்குகிறது. முனைவர் சு. பத்மநாபன் இன்னும் பல நூல்கள் எழுதித் தமிழன்னைக்குப் புகழ்சேர்க்க வேண்டும் என மனமார வாழ்த்துகிறேன்.

ஞானாம்பிகை குலேந்திரன்

இடம் : தஞ்சாவூர்.
நாள் : 14-12-2000

என்னுரை

தமிழ் நாடக இசை குறித்த இந்த ஆய்வு நூலின் முதற்பதிப்பு வெளியாகி ஓராண்டு நிறைவதற்கு முன்னரே இரண்டாம் பதிப்பு வெளிவருவது தமிழ்ப் பதிப்புத் துறை வரலாற்றில் ஒரு முக்கியப் பதிவாக விளங்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. தமிழகத்தின் பெரும் பத்திரிகைகள் முதற்பதிப்பு பற்றிய மதிப்புரையோ, தகவலோ வெளியிடாத நிலையிலும் தமிழ் வாசகர்களிடையே இந்நூல் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றதன் விளைவே இந்த இரண்டாம் பதிப்பு.

உலகின் மிகத் தொன்மையான உயர்தனிச் செம்மொழி நம் தமிழ் மொழி ; இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழ் என்ற சிறப்புடையது ; நீண்ட வரலாற்றையும், பாரம்பரியத்தையும் தன்னகத்தே கொண்டது என்றெல்லாம் பெருமைப்பட்டுக் கொள்கிறோம். ஆயினும் இசைத்தமிழ்ப் பற்றியும், நாடகத்தமிழ் பற்றியும் உள்ள நூல்களை விரல் விட்டுக் கணக்கிட முடியும். இவை பற்றி எண்ணற்ற நூல்கள் இருந்தன என்றும், அவை யாவும் நீராலும், நெருப்பாலும் அழிந்துபட்டன என்றும் நூற்றாண்டு காலமாகக் கூறிக் கொண்டிருக்கிறோம். தமிழ் வளர்ச்சி பற்றி மிக அதிகமாகப் பேசப்பட்டு வரும் நம் காலத்திலும் கூட இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழ் பற்றிய நூல்களும், ஆய்வுகளும் மிக மிகக் குறைவு என்பது நாடறிந்த உண்மை. இந்நிலையில், தமிழ் இசைக்கும் நாடகத்துக்குமான பிரிக்கமுடியாத, இரண்டறக் கலந்த நம் மரபுவழி நாடகத் தன்மைகளை அடையாளம் காணும் முயற்சியாக இந்நூல் அமைகிறது.

ஏறத்தாழ ஒரு நூற்றாண்டுக்கும் மேலாக தமிழ் மக்களின் வெகு ஜன அரங்காகத் திகழ்ந்து வரும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களே இதற்கான ஆய்வுக்களமாக அமைந்ததில் வியப்பில்லை.

புதுக்கோட்டை மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த அரிமளம் என்னும் ஊரில் பரம்பரை இசைக் குடும்பத்தில் பிறந்த எனக்கு இசை பாடும் வல்லமை ஐந்து வயது முதலே கிடைக்கப் பெற்றது. தமிழ் நாடக உலகிற்கு ஒரு தலைமையிடமாகவே அந்நாட்களில் விளங்கிய புதுக்கோட்டை மாவட்டத்தில் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அனைத்துச் சிற்றூர்களிலும் கோவில் சார்ந்த, ஊர் சார்ந்த நிகழ்வாக நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன. என் பாட்டனாரின் தோளில் அமர்ந்து சிற்றூர்ப் புறங்களுக்கு நாடகம் பார்க்கச் சென்ற எனது பால பருவத்திலேயே சுவாமிகளின் நாடகங்களுடனான எனது தொடர்பு தொடங்கிவிட்டது.

கிரேக்க நாடகங்கள், காளிதாசனின் நாடகங்கள் தொட்டுத் தற்கால ஆஸ்திரேலிய, ஆப்பிரிக்க நாடகங்கள் வரை ஆங்கில இலக்கியக் கல்வியின் வாயிலாக நான் கற்றறிந்தவைகளும், எனது இசை ஞானமும், தமிழ் இலக்கியம், நாடகம் பற்றிய பட்டறிவும், இசை நுணுக்கம் நிறைந்த சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக் கூறுகள் பற்றி ஆய்வு செய்யப் பெரிதும் துணை நின்றன.

1991ஆம் ஆண்டில் புதுவைப் பல்கலைக் கழக நாடகத் துறையின் இயக்குநராக இருந்தவரும், நவீன நாடக இயக்கத்தின் முன்னோடிகளில்

ஒருவருமான பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்கள் தமிழ் நாடக இசை குறித்து ஆழமான நிலையில் ஓராய்வினை நான் மேற்கொள்ள வேண்டுமென்றும் அதற்கான களம் சுவாமிகளின் நாடகங்களே என்றும் கூறி அப்பணியில் உடனடியாக ஈடுபடத் தூண்டினார். அப்பெருந்தகைக்கு என் நெஞ்சார்ந்த நன்றி.

நான் இந்த ஆய்வினை மேற்கொண்ட நாள் முதல் கடந்த 2000 டிசம்பர் திங்களில் இந்த நூலின் முதற்பதிப்பு வெளிவரவும் ஓராண்டுக்குள்ளாகவே இரண்டாவது பதிப்பும் வெளிவரவும் இன்றுவரை எனக்கு உறுதுணையாக விளங்கும் என் பாசத்திற்குரிய டாக்டர். கே.ஏ. குணசேகரன் அவர்களுக்கு எனது உளமார்ந்த நன்றி.

முதற்பதிப்பில் இடம்பெற்ற அறிஞர்களின் அணிந்துரைகள் யாவும் மாற்றமின்றி இப்பதிப்பிலும் இடம்பெற்று நூலிற்கு அணிசெய்கின்றன. அறிஞர் பெருமக்கள் பேராசியர் திருமிகு. வீ.ப.கா. சுந்தரம், கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி, கே.ஏ. குணசேகரன், திருமதி ஞானா குலேந்திரன் ஆகியோர்க்கு என் நன்றி.

ஆய்வுக்கு மிகப்பெரும் துணைபுரிந்த முதுபெரும் இசை நாடகக் கலைஞர்கள், கலைமாமணிகள் திருமிகு. பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர், ஏ.கே. காளீஸ்வரன் ஆகியோர்க்கும் என் நன்றி. களப் பணியிலும், நூல் வெளியீட்டிலும் எனக்கு அருந்துணை புரிந்த அன்பு நெஞ்சங்களுக்கு என் நன்றியைக் காணிக்கையாக்குகிறேன்.

முதற்பதிப்பை படித்த மாத்திரத்தில் கருத்துரைகளை வழங்கி என்னை ஊக்குவித்த முதுபெரும் அறிஞர்கள் திருமிகு. வல்லிக் கண்ணன், தி.க. சிவசங்கரன், கி. ராஜநாராயணன் பேராசிரியர்கள் சே. இராமானுஜம், அ. அறிவுநம்பி ஆகியோர்க்கு என் நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

இந்நூலுக்கு அழகு சேர்க்கும் வகையில் முகப்பு அட்டை ஓவியம் வரைந்து கொடுத்த அருமை நண்பர், ஆசிரியர் பசுபதிராஜன் அவர்களுக்கு என் நன்றி.

இரண்டாம் பதிப்பையும் அழகுற வடிவமைத்து, அச்சிட்டு வெளிக்கொணர்ந்துள்ள புதுச்சேரி கிளாஸிகல் ஆப்செட் திருமதி. விஜயகுமாரி அவர்களுக்கு என் நன்றி.

தமிழ் நாடக இசை குறித்த இந்நூல் இன்றையத் தமிழ்ச் சூழலில் நாடகம் பற்றியும் நாடகத்திற்கான இசையின் பங்களிப்பு பற்றியும் இயல், இசை, நாடக அறிஞர்களிடத்தும், ஆய்வாளர்களிடத்தும் புதிய சிந்தனைகளையும், தேடுதல்களையும் உருவாக்கும் எனும் உறுதியான நம்பிக்கையுடன் தமிழ் கூறும் நல்லுலகிற்கு இந்நூலினைக் மீண்டும் காணிக்கையாக்குகிறேன்.

அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

14, மூன்றாம் குறுக்குத்தெரு,
இராமன் நகர், லாசுப்பேட்,
புதுச்சேரி–605 011,

படித்தவர்கள் எழுதுகிறார்கள் . . . .

“நீரை அணை கட்டித் தேக்கலாம். நீர் ஊற்றுகளின் உற்பத்திப் போக்கை நிலைப்படுத்துவது ஒரு கடினமான காரியம். அத்தகைய ஒரு செயலைப் போன்றதே நாடக தபசியின் இசை ஊற்றுகளை அதன் தாள, ராக, லய போக்குகளோடு ஆவணமாக்கித் தந்திருக்கும் பத்மநாபனின் காரியம்”. ஆய்வுக்குள் அடங்கிய ஒரு ஆவணம் இது. அதனால் தானோ என்னவோ எவ்வித விளம்பரமுமின்றியே இந்நூல் ஓராண்டுக்குள்ளேயே அதன் இரண்டாம் பதிப்பு வெளிவரும் சிறப்பைப் பெற்றிருக்கிறது.

29–9–2001 பேராசிரியர். **சே. இராமானுஜம்**

முந்தைத் தலைவர், நாடகத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை.

“சுவாமிகள் தன் நாடகங்களில் இசையைக் கதை வளர்ச்சி, பாத்திரங்களின் தன்மை, பார்த்தும் கேட்டும் ரசிக்கும் நாடக அபிமானிகளின் தன்மை, பாத்திரங்களின் மன உணர்ச்சி வெளிப்பாடு ஆகியவைகளுக்குத் தக்கபடி தாள–லய–இசையோடு பொருந்திய பாடல்களை எவ்வளவு திறமையாக இயற்றியுள்ளார் என்பதைத் தேர்ந்து ஆய்வு செய்து தெளிவாக இந்நூல் விவரிக்கிறது. சுவாமிகள் பல்வேறு நாடகப் பாணிகளிலிருந்தும் சிறப்பான பண்புகளை எடுத்துக் கொண்டு தமிழ் நாடக இசைக்கு எவ்வாறு வளமும், வனப்பும், புதுமையும் சேர்த்துள்ளார் என்பதை இந்த ஆய்வு தெளிவுபடுத்துகிறது.

28–5–2001 எழுத்தாளர் **வல்லிக்கண்ணன்**

சென்னை.

“இசை சம்மந்தமாக தமிழில் வந்த சிறந்த புத்தகங்களில் இதுவும் ஒன்று. இந்நூலில் சுவாமிகள் இயற்றிய நாடகங்களின் விவரங்கள், பாடல்கள், பயன்படுத்திய ராகங்கள், தாள வகைகள் போன்ற விவரங்களெல்லாம் இதில் சொல்லப்படுகின்றன. 68 நாடகங்களின் பட்டியல், அந்தக் காலத்திய 69 நாடகக் கம்பெனிகளின் பெயர்கள், பழம்பெரும் நாடகக் கலைஞர்களின் நேர்முகங்கள் அடங்கியுள்ளன. சில அபூர்வ புகைப்படங்கள் (சுவாமிகளோடு அவர் காலமான அன்று அப்போதிருந்த நாடகப் பள்ளி மாணவர்களோடு 1922ல் எடுத்த படம்) மற்றும சிலது உண்டு.

5–10–2001 எழுத்தாளர் **கி. ராஜநாராயணன்**

புதுச்சேரி–8.

“இந்நூல் இயல் இசை நாடக அறிஞர்களிடத்தும், ஆய்வாளர்களிடத்தும் புதிய சிந்தனைகளையும், தேடுதல்களையும் உருவாக்கும் என நானும் நம்புகிறேன்.

27–8–2001 எழுத்தாளர். **தி.க. சிவசங்கரன்**

திருநெல்வேலி.

“தமிழக நாடக இசை பற்றிய ஒரு குட்டி வரலாறே முனைவர் அரிமளம். பத்மநாபன் அவர்களின் ஆய்வு நூல். இரண்டு காரணங்களால் இந்நூலின் கனம்’ கூடுகிறது. ஒன்று பழங்கலைஞர்களை நேர்காணல் செய்தும் பிறவாறும் கள ஆய்வுப் பணிகளை மேற்கொண்டது. இரண்டாவது ‘போகிற போக்கில்’ முடிபுகளைக் கூறாமல் தருக்க நெறியில் விவாதம் செய்து முடிபு காண முனைந்திருப்பது. முற்றிலும் புதிய தலைப்பில், யாரும் தொட்டிராத நாடக இசைப் பாடல்களைப் பற்றிய ‘பூபாளம்’ பாடுகிறது இந்த நூல். 228 பக்கங்களில், நான்கு இயல்களில் சங்கரதாசரைப் பற்றிய பட்டபிடிப்பாக அமைந்துள்ள இந்த நூல் முத்தமிழையும் பேசுகிறது என்பது உண்மை; வெறும் புகழ்ச்சியில்லை.

புதுவைப் பல்கலைக் கழகம் **முனைவர் அ. அறிவுநம்பி**

5–10–2001

பொருளடக்கம்

பக்க எண்.

I. சமூக வரலாற்றுப் பின்னணியில் சுவாமிகளின் நாடகங்கள்

முன்னுரை 1
தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வாழ்க்கை வரலாறு 2
சுவாமிகள் காலத்திய சமூகச்சூழலில் தமிழ் நாடகக் கலையின் நிலை 12
சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பிற அரங்கக் கலை வடிவங்களின் தாக்கங்கள் 20
ஐந்து நாடகங்களின் கதைச்சுருக்கங்கள் 29

II. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் இசை வகைகள்

முன்னுரை 47
தென்னகச் செவ்விசை 54
தமிழ்த் திருமுறை இசை 70
நாட்டுப்புற இசை 79
காவடிச் சிந்து 95
இந்துஸ்தானி இசை 103
மேற்கத்திய இசை 113

III. பாடல் இசை ஒருங்கிணைவு

முன்னுரை 125
தாள வகைப்பாடுகள் 127
சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் தாள நடைகள் 132
சந்தமும் இசையும் 146

IV. இசையமைப்புத் திறன்

முன்னுரை 157
இசையமைப்பு 158
தர்க்கப்பாடல்களும் இசையமைப்பும் 161
நாடகங்களில் காணலாகும் முரண் உணர்வும் இசையமைப்பும் 170
சுவாமிகளின் பிற உத்திமுறைகள் 182

V. முடிவுரை 190

VI. பின் இணைப்புகள் 193

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

பிறப்பு : 1867 மறைவு : 1922

சமூக வரலாற்றுப் பின்னணியில்
சுவாமிகளின் நாடகங்கள்

சமூக வரலாற்றுப் பின்னணியில் சுவாமிகளின் நாடகங்கள்

முன்னுரை:

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் தமிழ் நாடகத்துறையில் முன்னோடியாக விளங்கி, தமிழ் நாடகமேடைக்குப் புத்துயிரளித்து, அதனைத் தழைத்தோங்கச் செய்தவர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தமிழகத்தின் கூத்து வடிவத்திற்கும் நவீன நாடகத்திற்கும் பாலமாக விளங்குபவர் அவர். மேலை நாட்டு நாடக உத்தி முறைகளைக் கவனத்திற்கொண்டும் தமிழகச் சூழலில் விளங்கிய கூத்து வடிவ முறைமைகளை உள்வாங்கிய நிலையிலும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக்கேற்ப தமிழ் நாடகம் செய்த பெருமை சுவாமிகளையே சாரும். கூத்துகளில் இசை மட்டுமே ஆளுமை செய்துவந்த சூழலில் வசனத்தோடு பாடல்களை நாடகத்தில் கொண்டுவந்தவர் சுவாமிகள்.

இவ்வியலில் சுவாமிகளின் வாழ்க்கைக் குறிப்பு, அவர் காலத்திய சமூகச் சூழலில் தமிழ் நாடகக் கலையின் நிலை, நாடகக் கலைஞர்களின் சமூக மதிப்பு, சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பிற அரங்கக் கலை வடிவங்களின் தாக்கங்கள் ஆகியன பற்றி விளக்கப்படுகிறது. இறுதியில் ஆய்வுக்குத் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ள ஐந்து நாடகங்களின் கதைச் சுருக்கங்கள் முறையே தரப்படுகின்றன.

தெருக்கூத்துகள், கீர்த்தனை நாடகங்கள், கதாகாலட்சேபம், பார்சி நாடகங்கள், ஆங்கில நாடகங்கள், செவ்விசையரங்குகள் ஆகிய கலை வடிவங்கள் சுவாமிகளின் காலத்தில் மக்களிடம் மிகப்பெரிய தாக்கங்களை செலுத்தியிருந்தன. சுவாமிகளின் நாடக இசை வகைகள் எவ்வாறான தாக்கங்களில் உருப்பெற்றன அல்லது கையாளப்பட்டன என்று விரிந்த நிலையில் இவ்வியலில் ஆராயப்படுகின்றன.

1. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வாழ்க்கை வரலாறு

தமிழ் நாடகத் துறையின் வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டு, அதன் மறுமலர்ச்சிக்குத் துணை புரிந்த தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வாழ்க்கை வரலாற்றினையும், அன்னாரின் கல்வி, கலைப் பயிற்சி மற்றும் அவர் காலத்திய நாடகக் கலையின் நிலை, சமூகச் சூழல் முதலிய பின்னணிகளையும் அறிய முற்படுதல் இன்றியமையாத தேவையாகிறது. ஒரு கலைஞனுடைய படைப்புகளைப் பற்றி முழுமையாகப் புரிந்துகொள்ள அக்கலைஞனின் வாழ்க்கையனுபவங்களை உற்று நோக்குதல் மிகவும் பயனுள்ளதாக அமையும்.

தோற்றம் :

தமிழகத்துத் தவப்புதல்வர்கள் பலரை ஈன்றெடுத்த தென்பாண்டி மண்டலமெனப் பெருமை பெற்ற திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் முத்து நகராம் தூத்துக்குடியில் கி.பி. 1867-ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் திங்கள் 7-ஆம் நாள் நாடகத் தமிழுக்கு ஒரு விடிவெள்ளியாக சங்கரதாஸ் தோன்றினார். தந்தையார் பெயர் தாமோதரத்தேவர். தாயார் பெயர் பேச்சி அம்மாள்.* இவர் வெள்ளையரை எதிர்த்துப் போரிட்டு வீரமரணம் அடைந்த வெள்ளையத்தேவன் வழியினர்.[1]

கல்வி :

தந்தையார் தாமோதரர் தமிழ்ப்புலமை மிக்கவராக விளங்கியதுடன் தமது ஊரினரால் 'இராமாயணப்புலவர்' என அழைக்கப்பட்ட பெருமையைப் பெற்றவர். எனவே சங்கரதாஸ் தமது துவக்கக் கல்வியைத் தந்தையாரிடமே பெற்றார். பின்னர் அக்காலத்தில் மிகவும் புகழ் வாய்ந்த 'வண்ணச் சரபம் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகள்' எனும் புலவரிடம் மாணவராயிருந்து தமிழ்ப் புலமை பெற்றார். சுவாமிகள் பாடல்களில் சந்தங்கள் பின்னிப் பிணைந்திருப்பதற்கு அவருடைய குருவிடம் பெற்ற பயிற்சியும், புலமையும் முக்கியக் காரணம் எனக் கொள்ளலாம்.

சுவாமிகள் தாம் இயற்றிய 'பழனித் தண்டபாணிப் பதிகத்தின் 'ஞானப்பழத்தைப் பிழிந்து' எனத் தொடங்கும் நான்காவது பாடலில்,

> "ஆசானப்ப னன்னையா மென்னவு மெண்ணினேன்
> தருவையருள் பழனிமலையில்
> சந்ததம் குடிகொண்ட சங்கரன் கும்பிடும்
> தண்டபாணித் தெய்வமே"[2]

---

* பெயர் தெரிவித்த தகவலாளி : டி.எ.ன். சிவதாணு, முதுபெரும் இசை நாடக நடிகர் 8-1-1993.

என்று குறிப்பிடுகிறார். சுவாமிகளின் குரு பக்தியை வெளிப்படுத்தும் அடிகளாக இவற்றைக் கொள்ளலாம். இவ்வொரு பாடலில் மட்டுமே சுவாமிகள் தமது பெயரை முத்திரையாக * வைத்துப் பாடியுள்ளார் என்பது நோக்கற்பாலது. 'சங்கரன்' என்பது சிவபெருமானையும், சங்கரதாஸையும் குறிக்கும்.. 'தண்டபாணி' சிவபெருமானால் வணங்கப்பட்ட பழனி முருகனையும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் வணங்கப்பட்ட அவரது ஆசான் பழனி தண்டபாணிப் புலவரையும் குறிக்கும். அது மட்டுமின்றி இவ்வரிகள் இருபொருள்பட எழுதப்பட்டிருப்பதும் சுவாமிகளின் இலக்கியப் புலமைக்கு சிறந்த சான்றாக அமைகிறது.

தொழில் :

மிகவும் நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த சங்கரதாசர் தூத்துக்குடி நகரிலிருந்த உப்புப் பண்டகசாலை ஒன்றில் கணக்கராகச் சேர்ந்து தமது வாழ்க்கைப் பயணத்தைத் துவக்கினார். பதினாறாவது அகவையிலேயே வெண்பா, கலித்துறை, இசைப்பாடல்கள் எனப் படைக்கத் தொடங்கிய சுவாமிகளால் கணக்கர் பணியைத் தொடர முடியாமற் போனதில் வியப்பேதுமில்லை. தமது தமிழ்ப் புலமையும், கலையுணர்வும் உந்தித்தள்ள கணக்கர் பணியை விடுத்துத் தமது இருபத்து நான்காம் அகவையில் நாடகத்துறைக்குள் புகுந்தார். "1891-ஆம் ஆண்டின் ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புதிய திருப்பம் உதயமாயிற்று. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் பெரியார் நாடக உலகிற்குள் அடியெடுத்து வைத்தார்" என்று குறிப்பிடுகிறார் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம். [3]

நாடகப் பணி :

அக்காலத்தில் புகழ்பெற்று விளங்கிய இராமுடு அய்யர், கல்யாணராமய்யர் ஆகிய இரு பெரும் நாடகக் கலைஞர்கள் நடத்தி வந்த நாடக சபையில சங்கரதாஸ் முதன் முதலில் நடிகராகச் சேர்ந்தார். இரணியன், இராவணன், எமதர்மன், சனீசுவரன் போன்ற வேடங்களில் நடித்துப் பெரும் புகழ் பெற்றார். தமது திறமையால் நடிகராக இருந்து பின் நாடக ஆசிரியரானார்.

---

* முத்திரை : செவ்விசையியலில் பாடலை இயற்றுபவர்கள் தமது அடையாளமாகப் பயன்படுத்தும் சொல்லுக்கு 'அங்கிதம்' அல்லது முத்திரை என்பது பெயர்.

ஒப்புநோக்க : தியாகராஜ கிருதிகளில் வரும் "தியாகராஜனுத"

பின்னர் சாமி நாயுடு என்பாரின் நாடக சபையில் ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்து வந்ததுடன் நாடகங்களில் சூத்திரதாரியாகவும் நடித்துப் புகழ் பெற்றார்.

துறவுநிலை :

சில காலம் பணிபுரிந்தபின் வாழ்வில் வெறுப்புற்று கோவணாண்டியாக துறவுக்கோலம் பூண்டு தமது வழிபடு கடவுளாகிய முருகப்பெருமானின் திருவருளை நாடி திருத்தலங்கள் பலவற்றிற்கும் பயணம் மேற்கொண்டார். இவ்வாறு துறவுக் கோலம் பூண்டமையால் அது முதல் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்றழைக்கப்பட்டு இன்றுவரை தமிழ் நாடக உலகில் சுவாமிகள் என்ற பெயராலேயே வழங்கப்பட்டு வருகிறார்.[4] இம்மரபைப் பின்பற்று முகத்தான் இந்நூல் முழுவதும் சுவாமிகள் என்றே சங்கரதாஸர் குறிப்பிடப்படுகிறார். இத்தல யாத்திரை மேற்கொண்டபோது காசிக்குச் சென்றதாகவும் இந்நேரத்தில் சுவாமிகளின் தாயார் காலமானதாகவும் கூறப்படுகிறது. இதனால் சுவாமிகளால் தன் தாய்க்கு இறுதிக் கடன்களைக் கூடச் செலுத்த இயலவில்லை. இதனைக் கீழ்வரும் பாடலின் அடிகளிலிருந்து உணர முடிகிறது.

இராகம் : தன்யாசி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

பெற்றவள் கைவிட்டுப் போனாள்
மற்றவள் நீயே மீனாட்சி
பேணி வளர்த்திட்டாலும் என்ன என்னைப்
(பெற்றவள்)

அனுபல்லவி

சற்றுமவட் குதவாத தறுதலைப் பிள்ளையானேன்
சமஸ்காரம் செய்வதற்கும் கொடுத்துவைக்காது போனேன் [5]

இப்பாடலை தலயாத்திரை சென்று திரும்பியபின் தாயின் மறைவுச் செய்தி கேட்டதும் மதுரை மீனாட்சியம்மன் சன்னதியில் பாடியதாகக் கூறப்படுகிறது.*

---

* தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன்.

தல யாத்திரையின் இறுதியில் புதுக்கோட்டைக்கு வந்து தாளமாமேதையான கஞ்சிரா, மிருதங்கக் கலைஞர் மான்பூண்டியா பிள்ளையவர்களைச் சந்தித்தார்.

இச்சந்திப்பு சுவாமிகளின் வாழ்க்கைக்கும், தமிழ் நாடக உலகிற்கும் ஒரு திருப்பு முனையாக அமைந்ததாகக் கொள்ளலாம்.சுவாமிகளின் சந்தப் புலமையைக் கண்டு வியந்த பிள்ளையவர்கள் அன்னாரை மகன்மை கொண்டதுடன் தாள நுணுக்கங்களைக் கற்றும் கொடுத்தார்.[6] சுவாமிகளுடைய பாடல்களில் சந்தங்களும், வண்ணங்களும், மாறுபட்ட தாள நடைகளும், முடுகு அமைப்புகளும் பின்னிப் பிணைந்துள்ளமைக்கு பிள்ளையவர்களிடம் பெற்ற பயிற்சியே காரணமெனக் கருத வாய்புபுண்டு. இதே காலகட்டத்தில் தான் பிற்காலத்தில் மாபெரும் மிருதங்க மேதைகளாகத் திகழ்ந்த புதுக்கோட்டை தட்சிணாமூர்த்தி பிள்ளையும், பழனி முத்தையா பிள்ளையும் மான்பூண்டியா பிள்ளையவர்களிடம் சீடர்களாகயிருந்தனர் என்பதும் இங்கு நோக்கற்பாலது. சில ஆண்டுகளுக்குப் பின் மான்பூண்டியா பிள்ளையவர்களின் வற்புறுத்தலுக்கிணங்கவே சுவாமிகள் மீண்டும் நாடகப் பணிக்கு வந்தார் என்று அறியப்படுகிறது.[7]

மீண்டும் நாடகப்பணி :

நாடகப் பணிக்குத் திரும்பிய சுவாமிகள் அல்லி பரமேஸ்வரய்யர், வள்ளி வைத்திய நாதய்யர் ஆகியோரின் நாடக சபைகளிலே ஆசிரியராகப் பொறுப்பு வகித்தார். பின்னர் அந்நாளில் புகழ்பெற்ற கலைஞரான பி.எஸ். வேலு நாயரின் சண்முகானந்த சபையில் நீண்ட காலம் நாடக ஆசிரியராக விளங்கினார்.

பின்னர் சுவாமிகள் தாமே 1910-ஆம் ஆண்டு சமரச சன்மார்க்க நாடகசபை என்று சொந்தமாகத் துவக்கி நடத்தினார். இச்சபையில்தான் தமிழ் நாடகமேடையின் பேரரசனாகத் திகழ்ந்த எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவும், அவருடைய சகோதரர்களும் பயிற்சி பெற்றுச் சிறந்தனர்.

"1916-ஆம் ஆண்டளவில் தமிழ் நாடக மேடையில் மற்றும் ஒரு புரட்சி ஏற்பட்டது. பெரியவர்கள் நடித்து வந்த நாடக சபைகளில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு சீர்குலைந்து மேடைகளிலேயே போட்டாபோட்டி ஏற்பட்டது. அதனால் அவரவர்கள் வரம்பில்லாமல் பாடுவதும் தரங்கெட்ட முறையில் கற்பனையாகப் பேசவும் ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். ஒருவர் மற்றவரைப் புண்படுத்தும் முறை மிக அதிகமாகிவிட்டது."[8]

புகழ்பெற்ற கலைஞர்களின் இத்தகைய கட்டுப்பாடின்மையால் வெறுப்புற்ற சுவாமிகள் சிறுவர்களைக் கொண்ட நாடகக் குழுவினை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டார்.

இம்முயற்சியே தமிழ் நாடக வரலாற்றில் 'பாய்ஸ் கம்பெனி' என்னும் புதிய சகாப்தத்தை ஏற்படுத்த அடிகோலியது. ஜெகந்நாத ஐயர் என்பாரின் 'பால மீன ரஞ்சனி சங்கீத சபை' எனும் பாய்ஸ் கம்பெனியில் முதன்முதலாக சுவாமிகள் ஆசிரியரானார். ஆனால் சில நாட்களில் அங்கிருந்து வெளியேறிய சுவாமிகள் 1918-ஆம் ஆண்டு மதுரையில் 'ஸ்ரீதத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பால சபா' என்ற நாடகக் குழுவைத் தாமே சில நண்பர்கள் உதவியுடன் துவக்கினார். இக்குழுவில்தான் தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் சேர்ந்து பயிற்சி பெற்றனர்.

மேற்கத்திய இசைப்புலமை :

ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் கிறித்துவ மதத்தைப் பரப்புவதற்காக தமிழகத்திற்கு வந்த பல பாதிரியார்களில் 'எட்வர்ட் பால்' என்பாரும் ஒருவர். அவர் பாளையங்கோட்டையில் தங்கியிருந்து மதப் பணியாற்றி வந்தார். அவ்வமயம் திருநெல்வேலியில் தமிழாசிரியராகப் பணியாற்றிய குறுக்குச்சாலை சாமுவேல் நாடார் என்பாரிடம் அவர் தமிழ் கற்றார். சாமுவேல் நாடார் மூலம் எட்வர்ட்பால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைத் தொடர்புகொண்டார். தாம் பாடும் ஆங்கில இசை மெட்டுகளில் ஏசுநாதர் மேல் தமிழில் பாடல்கள் புனைந்து தரும்படி சுவாமிகளைக் கேட்டுக்கொண்டார். அதன்படி சுவாமிகள் அன்னார் பாடிய ஆங்கில இசை வர்ண மெட்டுகளை சுரப்படுத்திக்கொண்டு பின்னர் தமிழில் பல பாடல்களை அதே வர்ணமெட்டில் இயற்றிக்கொடுத்தார். பின்னர் இந்த வர்ணமெட்டுகளின் அடிப்படையில் தமது நாடகங்களிலும் பொருத்தமாகக் கையாண்டு எண்ணற்ற பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார். எனவே மேற்கத்திய இசையில் சுவாமிகளுக்கு ஏற்பட்ட புலமை எட்வர்ட்பால் என்ற ஆங்கிலப் பாதிரியார் மூலம் என்பது விளங்கும்.

இந்துஸ்தானி இசைப்புலமை :

சுவாமிகளின் சமகாலப் புலவரும் நெருங்கிய நண்பருமான உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயரின் சீடர்களில் பிரபலமான சந்தான கிருஷ்ணநாயுடு சுவாமிகளுக்கும் மாணவர் ஆவார். சுவாமிகள் சென்னை செல்லும்போதெல்லாம் நாயுடுவின் இல்லத்தில் தங்குவது வழக்கம்.

அக்காலத்தில் சென்னை பைகிராப்ட்ஸ் சாலையிலுள்ள ஆற்காடு நவாப் மாளிகையில் பாடிக்கொண்டிருந்த 'குலாம் முகமது அப்பாஸ்' என்ற பிரபல இந்துஸ்தானி இசைக் கலைஞரிடம் தொடர்புகொண்டு பல இந்துஸ்தானி இராகங்களையும், வர்ண மெட்டுக்களையும் கேட்டறிந்துகொண்டார். தமது நாடகக் காட்சிகளுக்கேற்ப அத்தகைய இந்துஸ்தானி வர்ணமெட்டுகளையும், இராகங்களையும் சுவாமிகள் கையாள இதுவே உறுதுணையாக இருந்தது.

நாடகங்கள் :

சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்களின் எண்ணிக்கை குறித்து பல வேறுபட்ட கருத்துகள் நிலவுகின்றன. சுவாமிகளின் மாணவரான தி.க. சண்முகம் அக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட பல நாடகங்கள் சுவாமிகளால் எழுதப்பட்டவை என்றே குறிப்பிடுகிறார். எனினும் நாடகக் கலைஞர்கள் நேர்காணலில் 30 என்றும், 40 என்றும் 50-க்கும் மேற்பட்டவை என்றும் தெரிவித்துள்ளார்கள். சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட 68 நாடகங்களின் பெயர்கள் கொண்ட பட்டியல் ஒன்று சுவாமிகளுடைய மாணவர் சித்திரத்தேவர் என்பாரின் பேரர் கொடுத்ததாக முதுபெரும் இசைநாடக நடிகர் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் மூலம் ஆய்வாளர்க்குக் கிடைத்துள்ளது. *

சுவாமிகளின் மாணவர்கள் :

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தனக்கென நீண்டதொரு பாரம்பரியத்தை உருவாக்கியவர் சுவாமிகள் என்பார் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம். [9] அக்காலத்தில் இயங்கிவந்த நாடகக் கம்பெனிகளிலும் ஆசிரியராகப் பணியாற்றியதன் மூலம் சுவாமிகள் பல நடிகர்களையும், நாடக ஆசிரியர்களையும், புலவர்களையும் உருவாக்கினார். கீழே குறிப்பிட்டுள்ள சுவாமிகளின் மாணவர்கள் வாயிலாகவே சுவாமிகள் இன்றும் நாடக உலகில் வாழ்ந்து வருகிறார்.

ஜி.எஸ். முனுசாமி நாயுடு, ஜெகந்நாத நாயுடு, சாமிநாத முதலியார், சீனிவாச ஆழ்வார், நடேச பத்தர், ராஜா. வி.எம். கோவிந்தசாமிப் பிள்ளை, எம்.ஆர். கோவிந்தசாமிப் பிள்ளை, சி. கன்னையா, சி.எஸ். சாமண்ணா ஐயர், மகாதேவ ஐயர், சூரிய நாராயண பாகவதர், சுந்தரராவ்,

---

* 68 நாடகங்கள் பெயர்ப்பட்டியல் பின் இணைப்பில் காண்க. இப்பட்டியல் குறித்து மேலும் ஆய்வுகள் செய்யப்படவேண்டும் என்பது ஆசிரியர் கருத்து.

கே.எஸ். அனந்தநாராயண ஐயர், பி.எஸ். வேலுநாயர், பைரவ சுந்தரம் பிள்ளை, சீனிவாச பிள்ளை, எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா சகோதரர்கள், டி.கே. சண்முகம் சகோதரர்கள், பாலாம்பாள், பாலாமணி, அரங்கநாயகி, வி.பி. ஜானகி, கோரங்கி மாணிக்கம், டி.டி. தாயம்மாள் ஆகியோர் இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் பிரசித்தி பெற்று விளங்கியவர்களாவர்.[10] இவர்கள் தவிர மதுரை மாரியப்ப சுவாமிகள், சங்கரலிங்கக் கவிராயர், சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, டி.கே.சுந்தர வாத்தியார், எஸ்.எஸ். சண்முக தாஸ், மதுர பாஸ்கரதாஸ், உடுமலை நாராயணகவி, கோவை லட்சுமணதாஸ் போன்ற நாடக, இசைப் புலவர்களும் சுவாமிகளின் மாணவர்களாவர். ★ பிற்காலத்தில் இசை நாடக மேடையை, சுதந்திரப் போராட்ட உணர்வு வெளிப்பாட்டுக் களமாகவும் பயன்படுத்திய புகழ்பெற்ற நடிகர் எஸ்.எஸ். விஸ்வநாத தாசும் சுவாமிகளின் மாணவரேயாவார்.[11]

தமிழ் மக்களால் அறியப்பட்டிருந்த புகழ்பெற்ற கலைஞர்களே இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளனர். இவர்கள் தவிர அக்காலத்து நாடகக் கம்பெனிகளில் பணிபுரிந்த கலைஞர்கள் பலரும் சுவாமிகளின் மாணவர்களே என்று 'எனது நாடக வாழ்க்கை' எனும் தமது நூலில் டி.கே. சண்முகம் பரவலாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சமகாலப் புலவர்களுடனான தொடர்பு :

"சுவாமிகள் காலத்தில் வாழ்ந்த மிகப் பெரிய புலவர்களும் நாடகாசிரியர்களுமான உடுமலை சரபம் முத்துச்சாமிக் கவிராயர், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, குடந்தை வீராசாமி வாத்தியார் முதலியோரெல்லாம் சுவாமிகளின் புலமைக்குத் தலை வணங்கிப் பாராட்டினார்கள்".[12]

உடுமலை சரபம் முத்துசாமிக் கவிராயருடன் சுவாமிகளுக்கு நெருங்கிய நட்பு இருந்தது. சுவாமிகள் தமது பாடல்களில் 'முத்திரை அடி' வைக்காது எழுதி வந்ததால், கவிராயர் தாம் எழுதிய இராமாயண நாடகப் பாடல்கள் சிலவற்றில் 'முத்துச்சாமிசேர் சங்கரதாசர்' என்று இருவர் பெயரையுமே முத்திரை அடியாக வைத்துப் பாடியுள்ளார்.[13]

★ தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.

"சுவாமிகள் மதித்துப் போற்றிய நாடகாசிரியர் ஏகை. சிவசண்முகம் பிள்ளை ஆவார். இராமாயணம், கண்டி ராஜா, அரிச்சந்திரா முதலிய நாடகங்கள் இப்பெரியாரால் இயற்றப் பெற்றவை". [14] இவருடைய இராமாயண நாடகத்திற்காகச் சில பாடல்களை சுவாமிகள் இயற்றியுள்ளார். *

'தமிழ் நாடகத் தந்தை' எனப் போற்றப்படும் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'மனோகரா' நாடகத்திற்கும் சில பாடல்களை சுவாமிகள் இயற்றியுள்ளார். (காண்க : 'என்ன ஜென்மத்தை நான் எடுத்தேன்' - என்ற பாடல் ச.சு.நா.பா - ப. 93)

இதுகாறும் கூறியவற்றால் சுவாமிகள் தமது சமகாலத்தவருடன் கொண்டிருந்த அன்பும், நட்பும் புலனாகிறது.

சுவாமிகளின் புதுச்சேரித் தொடர்புகள் :

பாண்டிச்சேரி என்றும், புதுவை என்றும் அழைக்கப்டும் "புதுச்சேரியில் சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு மிகப்பெரிய வரவேற்பு இருந்தது. சென்னையில் வசூல் இல்லாமல் கஷ்டப்பட்ட நிலைமாறி பாண்டிச்சேரியில் நல்ல வசூலாயிற்று. ஞானசௌந்தரி, பாதுகாபட்டாபிஷேகம், லங்காதகனம், சுலோசனா சதி ஆகிய நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. சுவாமிகளின் உடல்நிலை சுமாராக இருந்ததால், மேடையின் பக்கத்தட்டி அருகே தமக்காகப் போடப்பட்டிருக்கும் 'கான்வாஸ்' சேரில் படுத்துக்கொண்டே நாடகத்தைக் கவனிப்பார் என்கிறார் டி.கே. சண்முகம்". [15]

அச்சமயம் பிரஞ்சு ஆட்சியிலிருந்த புதுச்சேரித் தமிழர்கட்கு தமிழ் நாடகக் கலையில் பயிற்சியளிக்கும் நோக்கத்தில் அவருடைய மாணவர்களில் ஒருவரான ஆர்மோனியம் ஜெயராம் நாயுடு** என்பாரால் அழைத்து வரப்பட்டார். நாடகப்பயிற்சிப் பட்டறைகள் நடத்தினார். நோயுற்ற நிலையிலும் பயிற்சிபெற்ற மாணவர்களின் அரங்கேற்றத்துக்கு அரங்கத்திற்கு தூக்கிவரப்பட்டு நாடக இயக்கத்திற்கு மேடையிலிருந்துகொண்டே ஆலோசனை வழங்கித் துணை புரிந்தார். ***

---

* தகவல் : டி.எ.ன். சிவதாணு - 8-1-93.

** ஜெயராம் நாயுடு : மறைந்த கம்யூனிஸ்டு தலைவர் புதுச்சேரி. வ. சுப்பையா அவர்களின் தாய்மாமன் ஆவார்.

*** தகவல் : சுவாமிகள் சமாதியருகே (13.11.97) நினைவு நாள் அஞ்சலிக் கூட்டத்தில் புதுச்சேரியில் கிடைக்கப்பெற்றது.

புதுச்சேரியில் சுவாமிகள் தங்கியிருந்த காலத்தில் அவருடைய மாணவர்கள் ஆர்மோனியம் ஜெயராம் நாயுடு, வயலின் சமுத்திரா நாராயணசாமி, மிருதங்கம் பக்கிரி மற்றும் ஒரு சில நாடகக் கலைஞர்கள் சுவாமிகளுக்கு அனைத்து வகையிலும் பணிபுரிந்து வந்தார்கள். அக்காலத்தில் புதுவையிலிருந்த 'கெப்ளே' தியேட்டரில் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. *

இறுதி நாட்கள் :

ஏறத்தாழ முப்பது ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தமிழ் நாடகத்தையே உயிர் மூச்சாகக் கொண்டு நாடகத்தையும், நாடகக் கலைஞர்களையும் உன்னத நிலைக்குக் கொண்டுசென்ற சுவாமிகள் 1921-ஆம் ஆண்டு கடுமையாக நோய்வாய்ப்பட்டு பக்கவாதத்தால் அல்லலுற்றார். நாடக அன்பர்கள் பலவாறான சிகிச்சைக்களுக்கு ஏற்பாடு செய்தும் பலனளிக்கவில்லை. இறுதியில் சுவாமிகளின் மீது மிகுந்த பற்றுக்கொண்ட அவர் மாணவர் புதுச்சேரி ஜெயராம் நாயுடு சுவாமிகளைப் புதுவைக்கு அழைத்துவந்து இறுதிவரை அவரைப் பேணிப் பணிவிடைகள் செய்துவந்தார். இறுதி நாட்களில் சந்தத் தமிழ்ப் பெருக்கெடுத்து ஓடிய சுவாமிகளின் நாவால் தமிழைப் பேசவும் முடியாமற்போனது மிகவும் வருந்தத்தக்க செய்தியாகும்.

தமிழ் நாடகத் தந்தையெனவும், தலைமையாசிரியரெனவும், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சியாளரெனவும், தமிழ் நாடக விடிவெள்ளியெனவும் போற்றி மதிக்கப்பட்ட சுவாமிகள் 1922-ஆம் ஆண்டு நவம்பர் திங்கள் 13-ஆம் நாள் திங்கட்கிழமை இரவு 11 மணிக்கு புதுச்சேரியில் தமது இன்னுயிரை நீத்தார்.[16] அவரின் நினைவைப் போற்றும் வகையில் புதுவைக் கருவடிக்குப்பம் மயானத்தில் அன்னாரின் பூதவுடல் புதைக்கப்பட்ட இடத்தில் அவருடைய சீடர்கள் தஞ்சை இராமையாதாஸ், தி.க. சண்முகம் மற்றும் கலைஞர்களின் உதவியுடன் புதுவை ஜெயராம் நாயுடு, வ. சுப்பையா ஆகியோரின் பெருமுயற்சியால் ஒரு நினைவு மண்டபம் எழுப்பப்பட்டுள்ளது.

தமிழகத்தின் பல ஊர்களிலிருந்தும் இசை நாடகக் கலைஞர்கள் பலரும் சுவாமிகளின் ஒவ்வொரு நினைவு நாளன்றும் புதுவைக்கு வந்து சுவாமிகளின் சமாதியில் அஞ்சலி செலுத்துகின்றனர். இறுதிக் காலத்தில்

---

* தகவல் : திருமதி. சரஸ்வதி சுப்பையா உரையாடல் 17-10-98.

சுவாமிகள் புதுச்சேரியில் வசித்து வந்த ஒத்தைவாடைத் தெரு சுவாமிகளின் நினைவைப் போற்றும் வகையில் சங்கரதாஸ் தெரு என்று பெயர் மாற்றம் செய்யப்பட்டு இன்றும் சுவாமிகளின் அழியாப் புகழுக்குச் சான்றாகத் திகழ்கிறது.

சுவாமிகள் மறைந்தது முதல் பல்லாண்டுகள் ஒவ்வொரு நினைவு நாளன்றும் ஜெயராம் நாயுடு அஞ்சலி செலுத்தியும் ஏழைகளுக்கு அன்னதானம் செய்தும் வந்தார். அவரைத் தொடர்ந்து புதுவைக் கலை இலக்கியப் பெருமன்றத்தினர் அவருடைய கோரிக்கையை ஏற்று நினைவு விழாவும், அன்னதானமும் செய்து வருகிறார்கள். கடந்த சில ஆண்டுகளாக சுவாமிகள் நினைவைப் போற்றும் வகையில் ஒவ்வொரு ஆண்டும் நவம்பர் 13-ஆம் நாளை ஒட்டி ஒரு வாரத்திற்கு புதுவை அரசு நாடக வார விழாவினை சிறப்பாக நடத்தி சுவாமிகளின் புகழ் என்றென்றும் நிலைத்திருக்க ஏற்பாடு செய்யப்பட்டுள்ளது.

2. சுவாமிகள் காலத்திய சமூகச் சூழலில் தமிழ் நாடகக் கலையின் நிலை :

(அ) சமூகச் சூழல் :

சுவாமிகளின் நாடகப் பணிக் காலம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் துவங்கி இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் (1922) முடிவடைகிறது. இக்காலம் தமிழகம் முழுவதுமே ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த காலம். ஆட்சி, ஆங்கிலேயரிடமிருப்பினும் ஆங்காங்கே சமஸ்தானங்களை ஆண்டுவந்த குறுநில மன்னர்கள், ஜமீன்தார்கள் போன்றோரே அவரவர் பகுதிகளில் செல்வாக்குடன் அதிகாரம் செலுத்திவந்தார்கள். அவர்கள் தமிழகத்தின் தொன்மையான கலைகளை அழியாது பாதுகாத்ததுடன் வளர்த்தும் வந்துள்ளனர். "எடுத்துக்காட்டாக எட்டையாபுரம் இளைய ஜமீன் காசி விஸ்வநாத பாண்டியர் நாடகக் கலைஞர்களை அழைத்து நாடகம் ஆடும்படி செய்து, பரிசுகள் பல கொடுத்து ஊக்கப்படுத்தியுள்ளார். இராமநாதபுரம் ஜமீன்தார் நாடக உணர்வை இயல்பாகப் பெற்றுச் சிறந்தவர். இவர்களைத் தவிரக் காசி மகாராஜாவும் தமிழ்நாடகத்துக்கு ஓர் அரங்கம் கட்டிக் கொடுத்து ஆதரித்துள்ளார்".[17]

தமிழ் நாட்டில் பெரிய ஆலயங்களும் மடங்களும் கலைகளின் வாழ்விடங்களாக விளங்கின. ஆனால், அவர்களுக்கும், நாட்டுப்புற மக்களுக்கும் தொடர்பே இல்லை. நாட்டுப்புறங்கள், ஊர்த்தலைவர்களின் பாதுகாப்பில் இருந்து வந்தன. சிறு தெய்வ வணக்கமும், நாட்டுப்புறக் கலை நிகழ்ச்சிகளும் அங்கு நடந்து வந்தன. அவர்களுடைய கலை நிகழ்ச்சிகளும் கூட பெரும்பாலும் சமயத்துடன் தொடர்பு கொண்டதாகவே இருந்தன. சில சமயங்களில் அந்த வட்டாரத்தில் வாழ்ந்து மறைந்த வீரத் தலைவர்களின் கதையை உரைப்பதாகவும் அமையும்.

(காண்க : நகர்சார் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள் -டாக்டர். கே.ஏ. குணசேகரன்)

ஆங்கில நாடகங்கள், பார்சி நாடகங்கள் போன்றவற்றின் தாக்கங்களால் நகர்ப்புறங்களில் நாடகம் வளரத் தொடங்கியபோது நாட்டுப்புறத்தில் அது மக்களின் வாழ்வுடன் தொடர்புடையதாக விளங்கியது. நாடகம் சமயச் சடங்குகளில் ஒன்றாக மதிக்கப்பெற்றது. பல மாவட்டச் சிற்றூர் விழாக்களில் நாடக நிகழ்ச்சிகள் சமூக வாழ்வின் பிரிக்க இயலாத நிலையைப் பெற்று இருந்தன. நாட்டுப்புற மக்கள் பெரும்பாலும் வேளாண்மையில் ஈடுபடுபவர்கள். எனவே அறுவடைக் காலம் முடிந்து தை மாதம் முதல் ஆனி மாதம் வரையிலான ஓய்வுக் காலத்தில் ஆலயத்திருவிழாக்களை நடத்துவர். அத்திருவிழாக்களின் ஓர் அங்கமாகவே

நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. இப்பழக்கம் இன்றைக்கும் கூட பல சிற்றூர்களில் நடைமுறையிலிருப்பதைக் காணலாம்.

திரைப்படம் தோன்றாத அக்கால சமூகச் சூழலில் நாடகம் தவிர இசையரங்குகள், கதாகாலட்சேபங்கள், கரகாட்டம் போன்ற இதர நாட்டுப்புற ஆட்டங்கள், பாடல்கள் ஆகியவையே மக்களின் பொழுதுபோக்கு அம்சங்களாகத் திகழ்ந்தன. இவ்வனைத்துக் கலை வடிவங்களுமே பெரும்பாலும் இரவு முழுதும் நிகழ்த்தப்பெற்று மிக நீண்ட கால அளவைக் கொண்டிருந்தன என்பது ஈண்டு கவனிக்கத் தக்கது.

'அறுவடை நிறைவடைந்து, மாரிக்காலம் தொடங்குவதற்கு முந்தைய காலம் (தை முதல் ஆவணி மாதம் வரை) சுமார் 8 மாதங்கள் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடக் குழுவினரால் 'சீசன்' - அதாவது நாடக வாய்ப்புகள் அதிகமாக உள்ள காலம் என்றழைக்கப்படுவதை இன்றும் காண முடிகிறது' . *

(ஆ) அக்காலத்து நாடகக் கலையின் நிலை :

நாடகம் நிகழ்த்துதல் என்பது ஒரு சமயச் சடங்காக விளங்கியதால் நாடகக் கதை பெரும்பாலும் புராண, இதிகாசங்களிலிருந்தே தெரிவு செய்யப்பட்டது. உலகியலைப்பற்றி அதிகம் கவலைப்படாது இறையியலையே மக்கள் விரும்பியதால் புராண நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன. அவற்றில் மக்கள் சமூக சீர்திருத்தம் காண விரும்பினர். [18]

சுவாமிகளின், ஆங்கிலத்திலிருந்து மொழிபெயர்ப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு சில நாடகங்கள் தவிர மற்றவை யாவும் புராண, இதிகாசத் தொடர்புடையவை என்பது இங்கு எண்ணத்தக்கது.

பலவிதமான மரபுகளைப் பின்பற்றியே அக்கால நாடகங்கள் எழுதப் பெற்றன. அவற்றில் உரையாடல்கள் பாடல்களின் கருத்தை ஒட்டியே சிறிய அளவில் அமைந்திருந்தன. நகைச்சுவை பெருக்கத் தனிப் பாத்திரங்கள் பயன்படுத்தப் பெற்றன. ஆண்களே பெண் வேடமேற்று நடித்துவந்தனர். "நாட்டார் நாடகங்கள் முதலில் தெருக்கூத்தாக நடத்தப்பெற்று பின்னர் கீற்றுக் கொட்டகையில் நடிக்கப்பெற்றன. சங்கரதாசரால் இயற்றப்பட்ட அத்தகைய நாடகங்களையே நாட்டுப்புற மக்கள் இன்றும் விரும்புகின்றனர்" [19] என்பார் முனைவர். ஏ.என். பெருமாள்.

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் 27-2-93

இரவு முழுவதும் நடத்தப்பட்டு வந்த நாடகங்களனைத்தும் அக்காலத்தில் பாடல்களாலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. இன்றளவும் தெருக்கூத்து பாடல்களாலேயே நிகழ்த்தப்பட்டு வருவது இங்கு நோக்கற்பாலது.

"இதுவரை நூல் வடிவில் கிடைத்திருக்கும் பழைய நாடகங்கள் கூட முழுதும் பாட்டாக அமைந்துள்ளனவே தவிர வசன நடை நாடகம் ஒன்று கூட இல்லை . 1891-ஆம் ஆண்டின் ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புதிய திருப்பம் உதயமாயிற்று. தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடக உலகிற்குள் அடியெடுத்து வைத்தார். உரைநடை மேடைக்கு வந்த காலம் இதுதான்". [20]

"முற்காலத்தில் நம் நாடகம் முழுவதுமே பாட்டாகத்தான் இருந்தது. வர வர அது குறைந்துதான் வந்து கொண்டிருக்கிறது. ஓரேயடியாய் பாட்டைத் தள்ளிவிடக் கூடாது. இயலையும் இசையையும் தன்னுள் கொண்டதாயிருக்க வேண்டும் நாடகம். ஓரேயடியாய்ப் பாட்டுகளைக் குறைத்துவிட்டால் பொதுமக்களின் ஆதரவு கிடைக்குமென்று நாம் நம்பவில்லை" [21] என்று குறிப்பிடுகிறார் புகழ்பெற்ற இசை நாடக திரைப்பட நடிகர் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர்.

நாடகங்கள் பல புனைந்த கவியோகி. சுத்தானந்த பாரதியாரின் நாடகம் பற்றிய கீழ்காணும் கோட்பாடு இங்கு நோக்கற்பாலது.

"உலகியல் வாழ்வை யெல்லாம்
உணர்ச்சியோ டுருவமாக்கிப்
பலசுவை யினிது கூட்டிப்
பாட்டுடன் கதையும் சொல்லும்
இலகுநாட் டியமுங் காட்டி
எழில்பெற நிகழும் வேதம்
நலமுயர் புகழின் ஓங்கும்
நாடகக் கலைய தாமே !" [22]

மேற்கூறிய நாடகவியலாரின் எடுத்துக்காட்டுகளைக் கவனிப்பதிலிருந்து கீழ்க்காணும் கருத்துகளைப் பெறமுடிகிறது.

1. புராண இதிகாசக் கருத்துகளே நாடகங்களாக்கப்பட்டன.

2. வசனநடை பாடல்களின் சாரத்தை எடுத்துக் கூறத் தக்க அளவில் மட்டுமே அமைந்து வளர்ச்சி பெறாத நிலையில் இருந்தது.

3. கூத்து வடிவத்திலிருந்து அடுத்தகட்ட வளர்ச்சி நிலையாக நாடகம் வளர்ந்துள்ளது என்பதால் கூத்தின் கூறுகள் நாடக வடிவத்திலும் தாக்கம் பெற்றிருந்தன.

4. நாடகம் முழுவதும் பாடல்களே நிறைந்திருந்தன.

நமது மரபு சார்ந்த நாடகக் கலை இசையையும், பாடல்களையும் கொண்டே திகழ்ந்து வந்தது என்பது புலனாகிறது.

நாட்டார் நாடகங்களும், தெருக்கூத்தும் இந்நிலையில் திகழ்ந்து வந்த இக்காலகட்டத்தில் தமிழகத்தின் தலைநகரமாம் சென்னையிலும் பிற பெரிய நகரங்களிலும் தமிழ் நாடகத்தில் ஏற்பட்ட ஒரு பெரிய மாற்றத்தை உற்று நோக்க வேண்டியது இங்கு அவசியமாகிறது.

"பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் மராட்டியருடைய 'சாங்கிலி நாடகக் கம்பெனி' தஞ்சாவூரில் சில நாடகங்களை நடத்தியது. அவற்றைக்கண்டு கோவிந்தசாமி ராவ் * என்பார் 'மனமோகன நாடகக் கம்பெனி' என்ற குழுவை ஏற்படுத்தி புதுமையான வகையில், மக்களைக் கவரும் தன்மையிலான நாடகங்களை நிகழ்த்தினார். அவரும் புராண நாடகங்களையே நடத்தினார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகத் துறைக்கு ஈர்க்கப்பட்டதில் இந்நாடகங்களும் ஒருவகையில் காரணமாகத் திகழ்ந்துள்ளன". [23]

"1891-ஆம் ஆண்டு பல்லாரியிலிருந்து கிருஷ்ணமாச்சார்லு** என்பவர் 'சரச வினோதினி சபா' என்னும் நாடகக் குழுவுடன் வந்து, விக்டோரியா பப்ளிக் ஹாலில் நான்கைந்து நாடகங்கள் தெலுங்கு மொழியில் நடத்தியதே நான் தமிழ் நாடகாசிரியன் ஆனதற்கு ஒரு முக்கியமான காரணம்" [24] எனக் குறிப்பிடுகிறார் பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.

---

* இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள கோவிந்தசாமி ராவ் எழுதிய "தமிழ் நாடகத்தின் தற்கால சீர்குலைவும் அதற்குக் காரணங்களும்" என்ற கட்டுரை 1911-ஆம் ஆண்டு 'நாடகாபிமானி' நாடக மாத இதழில் வெளியாகியுள்ளது. (நாடகாபிமானி, 1911 செப்டம்பர் - மாதம் தொகுதி-1 பகுதி-2 பக்கம் 19 - 21) (எம்.வி. ஈஸ்வர ஐயர், பத்திராதிபர்)

** மேற்குறிப்பிட்ட பல்லாரி கிருஷ்ணமாச்சார்லு பற்றி வாழ்க்கைக் குறிப்பு THE STAGE LOVER என்னும் நாடகக்கலைக்கான மாத இதழின் 1911-ஆம்ஆண்டு நவம்பர் - டிசம்பர் வெளியீட்டில் காணப்படுகிறது (பக். 39 - 45) மேலும் இந்த ஆங்கில இதழின் தமிழ்ப் பதிப்பான "நாடகாபிமானி" இதழில் அதே மாதத்தில் அன்னாரின் நிழற்படம் வெளிவந்துள்ளது. 'தெலுங்கு நாடகத் தந்தை' என்ற அடைமொழியுடன் இவர் குறிப்பிடப்படுகிறார்.

1891-ஆம் ஆண்டு தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பல முக்கியமான நிகழ்வுகளை கண்டுள்ளது. இவ்வாண்டில் தான் சுவாமிகள் தமிழ் நாடக உலகில் நுழைகிறார். பம்மல் சம்மந்த முதலியார் 'சுகுண விலாச சபை' என்னும் தமது நாடகக் குழுவை தோற்றுவித்து அதன்மூலம் ஷேக்ஸ்பியரின் ஆங்கில நாடகங்களையும், சில வடமொழி நாடகங்களையும் தமிழாக்கம் செய்தும், 'மனோகரா' போன்ற தனது சொந்த படைப்புகளையும் வழங்கி தமிழ் நாடகத்தில் புதுமையையும், பொலிவையும் புகுத்தி அத்துறையை மேன்மையுறச் செய்தார். பாமரர்களின் கலையாக இருந்து வந்த தமிழ் நாடகத்தை சமூகத்தின் பெரும் மதிப்புநிலை பெற்றவர்களின் துறையாக மாற்றினார். நாடகக் கலைஞர்களின் சமூக மதிப்பை உயர்த்தினார்.

இதே ஆண்டில் மற்றும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாக பெ. சுந்தரம் பிள்ளையின் 'மனோன்மணியம்' தமிழ் நாடக நூலாக வெளிவந்தது. ஆனால் அக்கால கட்டத்தில் இந்நாடகம் எக்குழுவினராலும் நிகழ்த்தப் பட்டதாகத் தெரியவில்லை. [25]

இதே கால கட்டத்தில் பரிதிமாற் கலைஞர் என்னும் வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி 'ரூபாவதி' , 'கலாவதி' என்னும் இரு நாடகங்களை உரைநடையிலும் 'மானவிஜயம்' என்னும் நாடகத்தை அகவற்பா நடையிலும் எழுதி வெளியிட்டார். இத்துடன் 'நாடக இயல்' என்னும் நாடக இலக்கண நூலையும் எழுதியுள்ளார். [26] ஆனால் இவருடைய நாடகங்கள் அறிஞர் பெருமக்களால் மட்டுமே புரிந்துகொள்ளும் தன்மையனவாக இருந்ததால் தொடர்ந்து நிகழ்த்தப் பெறவில்லை யென்பார் பேராசிரியர். நாரண. துரைக்கண்ணன். [27]

'பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் பல நூற்றுக்கணக்கான நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின. அவைகள் இசையை மையமாகக் கொண்ட புராணக் கதைகளை வெகுவாக நடத்தி மக்களின் பாராட்டுதல்களைப் பெற்றன. இக்காலகட்டத்தில் தோன்றிய திரு. கன்னையா அவர்களின் பணியும், திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பணியும் குறிப்பிடத் தக்கது" என்பார் நாடக ஆசிரியர் கோமல் சுவாமிநாதன். "கன்னையா கண்கவரும் காட்சி ஜோடனைகளை நாடகமேடையில் அமைத்து பிரம்மாண்டமான தோற்றத்தை ஏற்படுத்தி பிரமிக்க வைத்தார். அவர் நாடகக் கலையை தெய்வ வழிபாடாக செய்தார். இந்த பாணியில் சிறந்த காட்சி அமைப்பு இல்லாவிட்டாலும் சிறுவர்களை வைத்து கட்டுக்

கோப்பாக நாடகத்தை அமைத்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் புகழ்பெற்றார். இசை நயமும் சொல்நயமும் ஒருங்கிணைந்து தேன்சிந்தும் தமிழில் அவர் நாடகங்களை இயற்றினார்". [28]

"இதே காலத்தில் கும்பகோணம் நடேச தீட்சிதர் என்பவரால் துவக்கப்பட்ட கல்யாண ராமய்யர் நாடகக் குழுவினர் நாடகத் துறையில் புதிய பாதை கண்டவர்கள் எனத் தெரிகிறது" [27] என்று குறிப்பிடுகிறார் அவ்வை. தி.க. சண்முகம். கல்யாண ராமய்யரின் நாடகக் குழுவில் நடிகராகவும், பின்னர் நாடக ஆசிரியராகவும் பணிபுரிந்தவர் சுவாமிகள்.

நாடகங்களைச் சீர்திருத்தஞ் செய்யும் நோக்கத்துடன் எஸ். கல்யாண ராமய்யரும், எஸ்.வி. மகாதேவ ஐயரும் அவர்களைச் சேர்ந்த மற்ற வித்வான்களும் வேண்டிக் கொண்டதற்கிணங்கவே சுவாமிகள் 'அரிச்சந்திரா மயான காண்டம்', 'நல்ல தங்காள்' ஆகிய இரு இசை நாடகங்களையும் இயற்றினார். [30]

ஈண்டு குறிப்பிடப்படும் எஸ். கல்யாண ராமய்யரின் "நாடக பாத்திர ரூபதாரண விஷயம்" என்ற தலைப்பில் ஒரு கட்டுரை 1911-ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் மாதத்திய 'நாடகாபிமானி' இதழில் வெளியாகியுள்ளது.

சுவாமிகள் காலத்தையொட்டியே இராமாயண நாடகத்தை ஏகை. சிவசண்முகம் பிள்ளை, தி. நாராயணசாமிப் பிள்ளை நாடக சபைக்காக எழுதினார்.

இவர் தவிர "அரிச்சந்திரா நாடகம்" எழுதிய அப்பாவு பிள்ளை 'கிருஷ்ணலீலா' எழுதிய சந்தச்சரப முத்துசாமிக் கவிராயர், 'மகாபாரதம்' நாடகம் எழுதிய வீராசாமி வாத்தியார் மற்றும் சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, சங்கரலிங்கக் கவிராயர், பாஸ்கரதாஸ் முதலானோரும் தமிழ் நாடகக்கலைக்கு தொண்டாற்றியவர்கள். [31]

தொழில் முறையிலான இசை நாடகக் குழுக்களை (கம்பெனி) ராமுடு அய்யர், இராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு, வள்ளி வைத்திய நாதய்யர், அல்லி பரமேஸ்வரய்யர், கே.எஸ். அனந்த நாராயண அய்யர், பி.எஸ். வேலு நாயர், எம். அரங்கசாமி நாயுடு, எஸ்.ஜி. முனுசாமி நாயுடு, சாமி நாயுடு, மதார் சாயபு, பாலாமணி, பாலாம்பாள், ராஜாம்பாள் அரங்கநாயகி போன்றோர் நடத்தி வந்தனர். [32] பெரும்பாலும் இந்நாடகக் கம்பெனிகளின் ஆசிரியராக சுவாமிகளே விளங்கினார் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

பாரம்பரிய நாடகக் குழுக்கள் தமிழகத்தின் சாமானிய மக்களுக்கான மரபு சார் நாடகங்களை நாட்டுப்புறங்களில் நிகழ்த்திவந்த அதே சமயத்தில் நகர்புறத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தோற்றுவித்த 'சுகுண விலாச சபையைப் பின்பற்றி உயர் கல்வி மற்றும் உயர் பதவி வகித்துக் கொண்டிருந்த பலர் பல பயின்முறைக் குழுக்களை தோற்றுவித்தனர். கும்பகோணம் வாணிவிலாச சபை, திருச்சி ரசிக ரஞ்சனி சபை, தஞ்சை சுதர்சன் சபை, குமார கான சபை முதலியன குறிப்பிடத்தக்கவை ஆகும்'. [33]

இதுகாறும் கூறியவற்றால் சுவாமிகள் நாடக உலகில் அடியெடுத்து வைத்த 1891-ஆம் ஆண்டில் தொடங்கி அவர் வாழ்ந்த காலம் வரை நூற்றுக்கணக்கான நாடக ஆசிரியர்களும், நாடகக் குழுக்களும் தோன்றி ஏராளமான நாடகங்களை அரங்கேற்றிய வரலாற்றை உணரமுடிகிறது. ஆனால் இன்று ஓர் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு சுவாமிகளின் நாடகங்கள் தவிர வேறு பிறரின் நாடகங்கள் எவற்றையும் காண முடியவில்லை. சுவாமிகள் வாழ்ந்த சமகாலத்து நாடகக்காரர்களிடையே, சுவாமிகள் மிகுந்த செல்வாக்கும் மதிப்பும் பெற்றிருந்தார். சுவாமிகளின் பாடல்கள், நாடகங்கள், ஆலோசனைகள் மற்றும் பயிற்சிகள் பெற்றவர்கள் அவரது சம காலத்தில் பல்வேறு நாடகக் கம்பெனிகளில் இருந்ததால் அனைவரிடத்தும் மிகுந்த மரியாதையை சுவாமிகள் பெற்றிருந்தார் என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

இன்றும் தமிழகத்தின் தென் மாவட்டங்களிலும், கோவை, சேலம், கரூர், சிதம்பரம் பகுதிகளிலும் பல்வேறு இசை நாடக சங்கங்களின் தொழில் முறை நடிகர்களால் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் நடத்தப்பெற்று வருகின்றன. இக்கலைஞர்களுக்கு சுவாமிகளின் நாடகங்களே வாழ்க்கை ஆதாரங்களாக அமைந்துவிட்ட நிலையில் இந்த ஆய்வின் முக்கியத்துவத்தை உணரலாம்.

(இ) நாடகக் கலைஞர்களின் சமூக மதிப்பு :

சுவாமிகள் நாடகத் துறைக்குள் புகுந்த காலகட்டத்தில் நாடக நடிகர்கள் கூத்தாடிகள் என்றே அழைக்கப்பட்டு வந்தனர். சமூகத்தில் அவர்கள் மிகவும் தாழ்ந்த நிலையிலேயே வைக்கப்பட்டிருந்தனர். கூத்து நிகழ்த்துபவர்களே மிகவும் இழிந்த தொழில் செய்பவராகக் கருதப்பட்டனர். ஒழுக்கமற்றவர்கட்கெல்லாம் கூத்தாடி என்பது பட்டப் பெயராக வழங்கப்பட்டது.

"விடிய விடிய கூத்தாடியவர் அத்தனைபேரும் கட்டிய வேடத்தை கலைக்காமலே தெருத் தெருவாகச் சென்று பிச்சை ஏற்றுப் பிழைக்கும் நிலை பிறந்தது. அர்ச்சுனனும், அரிச்சந்திரனும், இராவணனும், இராமனும் காலையில் வேடங்களையாமலே பிச்சையெடுத்தனர் எனில் அந்நிலையை விளக்க வேறென்ன வேண்டும்" [34] எனக் கேட்கிறார் க. அன்பழகன்.

"ஒரு தொழிலும் இல்லாதவன் நாடக நடிகனாகிறான்"
"கூத்தாடிகளில் பெரியவன் மக்கள் கூட்டத்தில் சிறியவன்"
"கூத்தாடிக்கு முறையில்லை, கொழுக்கட்டைக்கு தலையில்லை"

- போன்ற பழமொழிகள் பொதுமக்கள் நாடக நடிகர்களைக் குறித்து எவ்வளவு இழிவான கருத்துக் கொண்டிருந்தனர் என்பதைத் தெரிவிக்கக் கூடியனவாகும். [35]

"நாடகக்காரன் என்றால் ஊருக்குள் தங்குவதற்கு யாரும் வீடு கொடுக்கமாட்டார்கள். [36] என்பார் அவ்வை தி.க. சண்முகம்.

இந்தச் சூழல் நிலவி வந்த காலத்தில்தான் நாட்டுப்புறங்களில் சுவாமிகளின் வருகையும், நகர்புறங்களில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் வருகையும் அமைந்தன. இவர்கள் வருகையால் தமிழ் நாடகமும், நாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைத் தரமும் சமூக மதிப்பும் உயரத் துவங்கின என்றால் அது மிகையாகாது.

கட்டுப்பாடற்றுக் கிடந்த தமிழ் நாடகங்களை வடிவமைத்துப் பாடல்கள் எழுதியதுடன் தேவையான இடங்களில் தீந்தமிழில் உரைநடையினை வழங்கி அவற்றிற்கு ஓர் இலக்கியத் தரத்தையளித்தவர் சுவாமிகள். அதேசமயம் நடிகர்களுக்கு முறையான நாடகப் பயிற்சியளித்ததுடன் ஒழுக்கக் கட்டுப்பாட்டையும் வலியுறுத்தினார். இதன்மூலம் பாமரர்களிடமும், பண்டிதர்களிடமும், பெரும் இசைக் கலைஞர்களிடமும் நாடகக் கலைஞர்களுக்கு அங்கீகாரம் கிடைக்கலாயிற்று.

இதே காலகட்டத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் சுகுண விலாச சபையின் தோற்றத்தால் சென்னை மற்றும் பெரு நகரங்களில் அதிகம் படித்தவர்களும், அரசில் உயர் பதவி வகித்தவர்களும் நாடகக் கலைஞர்களாக வேடம் பூண்டதால் நடிகர்களின் சமூக மதிப்பு அதிகரிக்கத் துவங்கியது. சமூகத்தின் பல்வேறு பிரிவுகளிலிருந்து நாடகத் துறைக்குப் பலரும் வரத் துவங்கினார்கள்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமது நாடகக் கலைச் சேவையின் பயனாக ஆங்கிலேயே ஆட்சியினரிடம் ராவ் பகதூர் எனும் பட்டம் பெற்று விளங்கினார் என்பது இங்கு எண்ணுதற்குரியதாகும்.

'பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் காலம் நம் நாட்டின் சரிதம் மறக்கமுடியாத ஒரு புரட்சிக்காலம். புது மலர்ச்சியின் உதய காலம். கலைத் துறையின் மறுமலர்ச்சிக் காலமும் அதுதான் [37] என்னும் எஸ்.டி. சுந்தரத்தின் கருத்து கவனிக்கத்தக்கது.

3. சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பிற அரங்கக் கலை வடிவங்களின் தாக்கங்கள்

ஒரு படைப்பாளியின் படைப்புகளில், அது கலை வடிவமாயிருப்பினும், இலக்கிய வடிவமாயிருப்பினும், அவற்றில் அவனுடைய முற்காலத்தினர் மற்றும் சம சாலத்தினருடைய படைப்புகளின் பாதிப்புகள் நிச்சயமாக இருக்கும் என்பது பொதுவான நியதி. தமது முன்னோடிகளின் கருத்துகளையும், கலை வடிவங்களையும் அப்படியே பின்பற்றுதல் அல்லது அவற்றை உள்வாங்கிக்கொண்டு தனது பாணியில் புத்துருவாக்கம் செய்தல் என்பது நாடக இலக்கணம் படைத்த பரத முனிவர், கிரேக்க அறிஞர் அரிஸ்டாட்டில் ஆகியோரின் கருத்து.

இப்பொதுவான அடிப்படையில் நோக்குங்கால் சுவாமிகளின் படைப்புகளில் அவருடைய முற்கால, சமகால அரங்கக் கலை வடிவங்கள் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன என்பது இயல்பு. அவ்வாறான கலை வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றின் தாக்கங்களையும் அறிய முற்படுவது இவ்வாய்விற்கு அடித்தளமாக அமைகிறது.

(அ) கீர்த்தனை நாடகங்களின் தாக்கம் :

(1) இராம நாடகம்

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட இராம நாடகம் முற்றிலும் கீர்த்தனைகளையே கொண்டு கீர்த்தனை நாடகம் எனப் பெயர் பெற்றது. தமிழ் நாடக வரலாற்றிலும், அரங்கக் கலை வடிவங்களிலும் ஓர் புதிய திருப்பு முனையை இக்கீர்த்தனை நாடகம் ஏற்படுத்தியது. தெருக்கூத்துகளாக நிகழ்த்தப்பட்டுவந்த தமிழ் மரபு வழி நாடகங்கள், இசை நாடகங்களாக உருப்பெற மூலமாக விளங்கியது இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளே எனலாம். மனம் போன போக்கில் கதைகளைப் பாடல்களாகப் பாடி வந்த கலைஞர்களுக்கு பல்வேறு இசை உருப்படி வகைகளை அறிமுகப்படுத்தியதும் இராம நாடகமே எனலாம்.

இராம நாடகத்தில் மொத்தம் 101 தருக்கள், 127 விருத்தங்கள், 20 திபதைகள் உள்ளன.* தருக்களில் பல, ஓரடிக் கீர்த்தனங்கள், ஈரடிக் கீர்த்தனங்கள் என்ற அமைப்பைப் பெற்றுள்ளன. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் வரும் தர்க்கப்பாடல்களில் பெரும்பாலும் இத்தகு கீர்த்தனை வடிவங்களே இடம் பெற்றுள்ளன. இராம நாடகத்தில் பாடல் மொழி மிகவும்

---

* தரு, திபதை என்ற உருப்படி வகைகளுக்கான விளக்கம் இயல்-2ல் தரப்பட்டடுள்ளது.

சாமானிய மக்களின் பேச்சு நடையிலேயே அமைந்துள்ளது. இந்தப் பண்பினையும் சுவாமிகளின் பல பாடல்கள் கொண்டிருக்கின்றன. இராம நாடகத்தில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் முகாரி, பரசு, மோகனம் போன்ற இராகங்களை சுவாமிகளும் கையாண்டிருப்பது நோக்கற்பாலது. இதுகாறும் கூறியவற்றால் சுவாமிகளுடைய படைப்புகளில் இராம நாடகத்தின் தாக்கத்தினை உணர முடியும்.

(2) நந்தனார் சரித்திரம்

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வெளிவந்த மற்றொரு கீர்த்தனை நாடகம் 'நந்தனார் சரித்திரம்'. சேக்கிழார் இயற்றிய பெரிய புராணத்தில் இடம் பெற்றுள்ள 'திருநாளைப் போவார்' புராணத்தை மூலமாகக் கொண்டு கோபாலகிருட்டின பாரதியார் இயற்றினார். இவரின் காலம் 1810 - 1896. எனவே சுவாமிகள் இளம் வயதில் சம காலத்தவராக இவர் திகழ்ந்தார்.

இந்த 'நந்தனார் சரித்திரம்' முதலில் கதாகாலட்சேபமாகப் (இசைப் பேருரை) பல ஊர்களிலும் இவரால் செய்யப்பட்டு வந்துள்ளது. சில காலத்திற்குப் பின்னர் குறைந்த அளவு வசனங்களுடன் இசை நாடகமாகப் பல நாடகக் கம்பெனிகளால் நடத்தப்பட்டு, ஸ்பெஷல் நாடகக் கலைஞர்களால் இன்றளவும் தமிழ்நாட்டில் பல்வேறு பகுதிகளில் நடத்தப்பட்டு வருவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. கோபால கிருட்டின பாரதியார் வாழ்ந்த காலத்தில் தென்னகச் செவ்விசையில் இந்துஸ்தானி இசையின் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் பெருவாரியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் பியாக் (பெஹாக்), ஜோன்புரி, சிந்துபைரவி, யமுனாகல்யாணி போன்ற இராகங்கள் நந்தனார் சரித்திரம் சுவாமிகளிடம் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தின் விளைவே எனக் கொள்ளலாம்.

இசை நாடகத்தில் இடையிடையே வசனங்களை புகுத்தியதிலும், செய்யுள்களைப் பயன்படுத்தியதிலும் 'நந்தனார் சரித்திரமே' சுவாமிகளுக்கு முன்னோடியாக விளங்குகிறது. மேலும், நாட்டுப்புற இசையில் 'நொண்டிச் சிந்து' எனும் இசை வடிவத்தை சுவாமிகள் பயன்படுத்தியிருப்பதற்கு முன்னோடியாக 'நந்தனார் சரித்திரம்' பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

★ சுவாமிகளின் இசை நாடகங்களே ஸ்பெஷல் நாடகங்களென்று அழைக்கப்படுகின்றன. ஒரு நாடகத்தில் பங்குபெறும் நடிக, நடிகையர் ஓரே குழுவாக இன்றி வெவ்வேறு இடங்களிலிருந்து வருவார்கள். எவ்வித முன் ஒத்திகையுமின்றி நாடகத்தை நிகழ்த்துவார்கள். இதன் காரணமாகவே இவை ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என அழைக்கப்படலாயின.

"திருநாளைப் போவார் சரித்திரம் முழுவதும் நொண்டிச் சிந்தாகப் பாடியிருப்பதால் முன்னம் சிந்து பாடி அதன்பிறகு சரித்திரத்தின் தொடர்ச்சியில் கீர்த்தனங்களோடும் விருத்தங்களோடும் இடை நடுவில் சிந்து துண்டு துண்டாக சேர்ந்து வரும்".

"உபமன்னி பகவான் ரிஷிக்குச் சொல்லுகிற நொண்டிச் சிந்து
"பழன மருங்கணையும்......................................."

(தி. நா. எ. ந. ச. கீ - ப. 14)

ஒருவர் தன் கதையையோ, பழைய வரலாற்றையோ நிகழ்ச்சிகளையோ கூறும் காட்சியில் கோபால கிருட்டின பாரதியார் நொண்டிச் சிந்தைப் பயன்படுத்துகிறார்.

(எ. கா.) "ஐயேவொரு சேதி கேளும் உங்கள்"

இப்பாடலுடன் சுவாமிகளின் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் வரும் ------- "கற்பு மங்கை மார்கள் பெருமை", மற்றும் கோவலன் நாடகத்தில் வரும் ---- "யாதவர் குலத்துதித்த"

- போன்ற பாடல்களை ஒப்பு நோக்கினால் இக் கீர்த்தனை நாடகத்தின் தாக்கம் சுவாமிகள் நாடகங்களில் அழுத்தமாகப் பதிவாகியிருப்பது புலனாகும்.

மேலும் இந்நாடகத்தில்தான் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பில் அதிக உருப்படிகள் அமைந்துள்ளன. தர்க்கப் பாடல்கள் இருசொல் அலங்காரத்தைப் பயன்படுத்தி ஒவ்வொரு வரியில் கேள்வி கேட்டுப் பதிலிறுக்கும் வகையில் இந்நாடகத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சுவாமிகளின் தர்க்கப் பாடல்களுக்கு ஒரு முன்னோடியாகக் கருத வாய்ப்புண்டு.

<u>ஒப்பு நோக்க :</u>

"நந்தனார் : தில்லையைப் பார்க்க வில்லையோ
வேதியர் : கொல்லையில் முளகாயில்லையோ
நந்தனார் : கள்ளம் போனாலுள்ளது காணும்
வேதியர் : வெள்ளம் போனாலுள்ளது விளையும்".

(தி. நா. எ. ந. ச. கீ - ப. 76)

"எமன் : நாடியெனை நீதொடர லானது மடாது
சாவித்திரி : நான் வருவேன் போகுமிடம் யாவினும் விடாது.
(என் நாதனுயிர்)"

(சத்தியவான் சாவித்திரி ப. 81)

நந்தனார் சரித்திரத்தில் பாமர மக்கள் எளிதில் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடிய வகையில் மொழி கையாளப்பட்டுள்ளது போன்றே சுவாமிகள் நாடகத்திலும் இடம் பெற்றுள்ளது. இந்த மண்ணின் இசை முறையாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது போன்ற கூறுகளாலேயே இன்றளவும் 'நந்தனார் சரித்திரமும்', சுவாமிகளின் நாடகங்களும் அழியாத் தன்மை பெற்று அரங்கேறிக் கொண்டிருக்கின்றன. இராம நாடகத்தைக் காட்டிலும் நந்தனார் சரித்திரத்தின் தாக்கம் சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் தக்க இடங்களில் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பது கண்கூடு.

(ஆ) பார்சி நாடகங்களின் தாக்கம் :

தமிழ் நாடகங்களில் பெரும் சீர்திருத்தங்கள் ஏற்பட வழிகோலியவை தமிழகத்தில் நிகழ்த்தப்பெற்ற பார்சி நாடகங்களேயாகும். "1852-இல் பம்பாயில் தோற்றம் பெற்ற பார்சி நாடகக் குழுவினரின் நாடக உத்திகள் முழுவதும் கையாளப்பட்டிருந்தன. எந்த வட்டாரத்து நாடக மேடையும் பார்சி நாடகங்களின் தாக்கத்தினின்றும் தப்ப முடியவில்லை". [38]

"இப்பாரசீக நாடகக் கம்பெனியார் சென்னையில் நாடகாபிமானிகள் மனதில் ஒரு பெரும்குழப்பத்தையும், உற்சாகத்தையும் உண்டு பண்ணினதுமன்றி, தென் இந்திய மேடைக்கே பல சீர்திருத்தங்கள் உண்டுபண்ணினர்" என்பார் நாடகத் தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியார். குறித்த நேரம், திரைச்சீலைகள், மேடையமைப்பு, காட்சியமைப்பு, உடைகள், ஒப்பனை, காட்சி மாற்ற இடைவெளி, இசைக் கருவியாளர்களைப் பயன்படுத்தல் எனப் பல சீர்திருத்தங்கள் அவர்கள் ஏற்படுத்தியதாக அவர் மேலும் குறிப்பிடுகிறார். [39]

இனி, சுவாமிகளின் நாடக இசையில் இப்பார்சி நாடகங்களின் தாக்கம் எவ்வாறு இருந்தது என அறியலாம்.

பார்சி நாடகக் குழுக்கள் சென்னை, தஞ்சை போன்ற பேரூர்களில் நாடகங்களை நிகழ்த்திய அளவுக்கு அவை கிராமப்புறங்களைச் சென்றடையவில்லை. நாட்டார் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வந்தவர்கள் இவை பற்றி அறிந்திருக்கவில்லை.

ஆயினும் சுவாமிகள் அவ்வப்போது சென்னை, கும்பகோணம், தஞ்சை போன்ற பேரூர்களுக்குச் சென்று நாடகம், இசை சம்பந்தப்பட்ட அறிஞர்களோடு இடைவிடாது தொடர்பு கொண்டிருந்தமையாலும் நாடக

★ தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.

உலகில் அவ்வப்போது நிகழும் மாற்றங்களை உணர்ந்து தனது படைப்புகளில் அவற்றைச் சரியாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.*

நாட்டுப்புறங்களில் நடத்தப்பட்டு வந்த இசை நாடகங்களில் முகவீணையே முக்கியமான இசைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுவந்தது. பார்சி நாடகங்களின் வருகையால் முகவீணையினிடத்தை ஆர்மோனியம் பிடித்துக் கொண்டது. 'தமிழ் நாடக வரலாற்றில் சுவாமிகள் நாடகக் குழுவிற்கு ஆர்மோனியம் வாசித்துப் பின்பாட்டுப் பாடிய ஸ்ரீதர்ராவ், எஸ்.ஜி. காசி அய்யர் (எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவின் சகோதரர்) இருவரும் முதன்மைக் கலைஞர்களாவார்கள்'. **

திரைமறைவிலிருந்து இசைத்துக் கொண்டிருந்த இசைக் கருவியாளர்களை பார்வையாளர்கள் காணும் வண்ணம் அரங்கத்தின் வலதுபுறத்தில் வரிசைப்படுத்தி அமர்த்தியதும் இந்நாடகக் குழுவினர் ஏற்படுத்திய தாக்கமே. மேலும் சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள பல இந்துஸ்தானி வர்ணமெட்டுகளும், விருத்தங்கள் பாடும் பாணியில் சுவாமிகள் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களும் பார்சி நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கங்களே என்பார் முதுபெரும் இசை நாடகக் கலைஞர் ஏ.கே. காளீஸ்வரன்.

இ) ஆங்கில நாடகங்களின் தாக்கம் :

ஆங்கிலேய ஆட்சியின் பயனாக நமது வாழ்வின் பல்வேறு அம்சங்களிலும் ஏற்பட்ட மேனாட்டுத் தாக்கம் தமது மரபு வழி நாடகங்களையும் விட்டுவைக்கவில்லை.

சுவாமிகள் காலத்தில் தூத்துக்குடி மற்றும் சுற்றியுள்ள பகுதிகளில் கிறித்துவ மதப் பிரச்சார நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வந்தன. அவற்றிற்கான தமிழ்ப் பாடல்களை அவர்கள் கொடுத்த மேற்கத்திய இசை வர்ணமெட்டிற்கேற்ப சுவாமிகள் எழுதிக் கொடுத்துள்ளார். *** இதன் காரணமாகவே சுவாமிகளின் நாடகங்களில் மேற்கத்திய இசையின் தாக்கம் வெகுவாக வெளிப்பட்டுள்ளது.

---

* "சாரங்கதரன்" என்ற இச்சரித்திரத்தை அநேகர் கேட்டுக் கொண்டதின் பேரில் சென்னையில் வைத்து எழுதி முடித்தேன். அதன் பின்னர் எனது மாணவர்கள் தஞ்சையில் வந்து நடித்துக் காண்பித்ததை செவிக் கண்ணுற்ற ஒவ்வொருவரும் அன்புடன் ஆமோதித்து, இன்னுஞ்சில முறை இச்சரிதத்தை நடத்தக் கேட்டுக் கொண்டார்கள் (தூ. தா. ச., முன்னுரை, சாரங்கத்தரன் - 1938).

** தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர். 27-2-93.

*** தகவல் : டி.என். சிவதாணு நாள் 13-5-1993.

(ஈ) கதாகாலட்சேபங்களின் தாக்கம் :

தற்காலத்தில் 'சங்கீத உபந்யாசம்', 'இசைப் பேருரை' 'ஹரிகதா', 'ஹரிகதை' என்றெல்லாம் வழங்கப்படும் கதாகாலட்சேபம் என்னும் அரங்கக் கலை வடிவம் 19-ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப் பகுதியில் மராட்டிய பாகவதர்கள் தஞ்சையில் வந்து காலட்சேபங்கள் செய்யத் துவங்கியபோது, புதுமைபெற்றுத் தமிழகமெங்கும் பரவ ஆரம்பித்தது. கோயில் திருவிழாக்களிலும் இந்துக்களின் பண்டிகைக் காலங்களிலும் கதாகாலட்சேபங்களே பெரும்பொழுதுபோக்குக் கலை வடிவமாகத் திகழ்ந்துள்ளன. முன்னரே குறிப்பிட்டபடி கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், தஞ்சாவூர். கோவிந்தசாமி பாகவதர் (1861 - 1921), இராதாகிருஷ்ண சாஸ்திரிகள் (1858 - 1907), பட்டுக்கோட்டை சாமா பாகவதர் (1872 - 1924) போன்ற பல விற்பன்னர்கள் சுவாமிகள் காலத்தில் புகழுடன் விளங்கியுள்ளார்கள். [40]

சுவாமிகளுடைய நாடக இசையில் மற்ற எந்தக் கலை வடிவத்தைக் காட்டிலும் கதாகாலட்சேபத்தின் தாக்கமே மிகவும் அதிகம் எனக் குறிப்பிடுகிறார் சுவாமிகளின் பாலர் நாடக சபை மரபில் வந்த புகழ் வாய்ந்த திரைப்பட நடிகர் எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன். *

கதாகாலட்சேபங்களில் பாடலின் அனுபல்லவியை முதலில் பாடிப் பிறகு பல்லவியைப் பாடுவார்கள். அனுபல்லவியின் முதலடியைப் பாடி அதில் நீண்ட ஆலாபனை செய்து தனது இசைப் புலமையை வெளிப்படுத்துவர். பின்பாட்டு என்பதும் கதாகாலட்சேபத்தில் ஒரு முக்கிய அம்சமாகும்.

இதே முறையில சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பல பாடல்கள் அனுபல்லவியில் துவங்கி பின்னர் பல்லவியைப் பாடுவார்கள். இதற்கு மற்றொரு காரணம் மின் வசதியோ, ஒலிபெருக்கி வசதிகளோ இல்லாத அக்காலத்தில் உச்சஸ்தாயில் அமைந்த அனுபல்லவியில் பாடலைத் துவக்கிப் பிறகு மத்தியஸ்தாயி அல்லது மந்திரஸ்தாயில் அமைந்த பல்லவியைப் பாடுவார்கள். பார்வையாளர்களுக்குப் பாடலின் அடிகள் தெளிவாகக் கேட்க வேண்டும் என்பதே இதன் நோக்கமாகும். ** சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நாயக நடிகருக்கு அடுத்து முக்கியத்துவம் பெறுபவர் பின்பாட்டுப் பாடுபவர். ஸ்பெஷல் நாடக விளம்பர இதழ்களில் 'ஆர்மோனியக் கலை அரசு', 'பின்பாட்டு' என்று பெரிய எழுத்துக்களில் அச்சிடப்பட்டிருக்கும்.

---

* நேர்முகம் ஒலிப்பதிவு - நாள் 13-5-95.

** திரை இசையமைப்பாளர், வயலின் வித்வான் குன்னக்குடி வைத்தியநாதன் நேர்முகம் - ஒலிப்பதிவு - நாள் 3-6-95.

கதாகாலட்சேபம் செய்பவர்கள் கதையைத் துவங்குமுன் விநாயகர் முதலான ஐந்து கடவுள்களை வணங்கிப் பாடுவர். இவற்றிற்கு 'பஞ்சபதி' என்று பெயர். இம்மரபு மராட்டியக் கலைஞர்களிடமிருந்து நம்மிடம் வந்து சேர்ந்தது.[41]

சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் நாடகம் துவங்குமுன் கலைஞர்களெல்லாம் சேர்ந்து 'தும்பிக்கை தேவன் துணை', 'மூலமந்திர ' 'கல்விக்குரிய கலைவாணி' 'வாணி சரஸ்வதி' போன்ற இறை வணக்கப் பாடல்களைப் பாடுவது வழக்கம். பிறகு அவை வணக்கம் பாடுவார்கள்.[42] இதனைக் கதாகாலட்சேபத்தின் தாக்கமாக நோக்கலாம். *

(உ) செவ்விசை அரங்குகளின் தாக்கம் :

கர்நாடக இசை எனும் தென்னகச் செவ்விசை அக்கால கட்டத்தில் மிகவும் சீரும் சிறப்புமாக விளங்கி வந்தது. சமஸ்தான மன்னர்களாலும், ஜமீன்தார்களாலும், பெரும் நிலக்கிழார்களாலும் செவ்விசைக் கலைஞர்கள் பெரிதும் போற்றி கௌரவிக்கப்பட்டனர். சங்கீத மும்மூர்த்திகளான தியாகராஜர், முத்துசுவாமி தீட்சதர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோரின் படைப்புகளின் தாக்கத்தால் செவ்விசையரங்குகளில் தெலுங்கும், வடமொழியும் கோலோச்சி வந்தன. ஆலய உற்சவங்களில் செவ்விசையரங்குகள் பல மணி நேரங்களுக்கு நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன. ஒரு இராகத்தை மணிக்கணக்காக ஆலாபனை செய்வது ஒரு கிருதியை நீண்ட நேரத்திற்கு அலங்காரத்துடன் அழகுபடுத்திப் பாடுதல் போன்றவை இசைக் கலைஞரின் இசையறிவை விளக்குவதாகக் கொள்ளப்பட்டது. இதன் தாக்கம் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் வெகுவாக ஏற்பட்டிருந்தது. பின்புறத்திலிருந்து ஒவ்வொரு கலைஞரும் ஒரு பாடலைப் பாடத் துவங்கி பின் மேடையில் தோன்றுவார்கள். இதனை வருகை முன் பாடல் (ENTRANCE SONG) என்பர். இப்பாடல் முழுதும் அக்கலைஞரின் இசைப்புலமையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். செவ்விசையரங்குகளில் பாடக்கூடிய பெரிய கிருதியைப் போல இருக்கும்.

(ஊ) தெருக்கூத்தின் தாக்கம் :

சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு ஆதாரமாக விளங்கியது தெருக்கூத்து வடிவமே ஆகும். அரிச்சந்திரா, நல்லதங்காள் போன்ற கதைகள், பவளக்கொடி, அல்லி சரித்திரம், சாரங்கதரன், சத்தியவான் சாவித்திரி போன்ற பாரதக் கிளைக்கதைகள் சுவாமிகளால் நாடக வடிவங்களாகப்

* இந்நூலாசிரியர் பல முன்னணி கதாகாலட்சேப பாகவதர்களுக்குப் பின்பாட்டுப் பாடி அனுபவம் பெற்றவர்.

பெற்றமைக்குத் தெருக்கூத்து பற்றிய அவர்தம் அறிவே ஆதாரமாக அமைந்துள்ளது எனலாம். தெருக்கூத்துகளில் மேற்குறித்த கதைகள் கூத்துகளாக இன்றளவும் நிகழ்த்தப்பெற்று வருகின்றன. மேலும் தரு, தர்க்கப்பாடல், பாடல், இசை வசனம் எனும் அமைப்பில் சுவாமிகளின் நாடக எழுத்தாக்க முறைமை (நாடகப் பிரதி) அமைந்திருப்பதை உறுதிசெய்வர்.

"தமது நாடகங்களுக்கான கதைகளை தெருக்கூததுகளிலிருந்தே எடுத்தாண்டிருக்கிறார் சுவாமிகள். முழுவதும் பாடல் வடிவினதாய அமைப்பும், பாத்திரங்கள் மறைவிலிருந்துகொண்டு, தம்மைத்தாமே அறிமுகம் செய்துகொண்டு மேடையில் தோன்றும் நுழைவும், பாடல் வரிகளைப் பின்பாட்டாகப் பாடும் பாங்கும், பிறவும் சங்கரதாசர் தெருக்கூத்திலிருந்து பெற்ற பாணிகள். இவருடைய நாடகங்களுக்கு முன்னோடி தெருக்கூத்தே" எனும் முனைவர். அறிவுநம்பியின் கருத்து ஈண்டு கவனிக்கத் தக்கதாகும். [43]

நாட்டார் நாடகமென வழங்கப்பட்ட தெருக்கூத்து பெரும்பான்மை மக்களின் அரங்காக விளங்கியதால் அதன் கூறுகளை சுவாமிகள் பெற்று அதன் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாகத் தமது நாடகங்களை உருவாக்கியதில் வியப்பேதுமில்லை.

இலங்கை நாடகத் தமிழறிஞர் கலாநிதி. சி. மௌனகுரு கூத்தின் வளர்ச்சி பற்றிக் கூறும் கருத்துக்கள் இங்கு கவனிக்கத்தக்கவை. "மாற்றம் என்பது திடீரென ஏற்படும் ஒன்றல்ல. வளர்ச்சியும் அவ்வண்ணமே. மாற்றமும், வளர்ச்சியும் சங்கிலித் தொடர் போன்றவை. கூத்து புதிய தோற்றம் பெறும்பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அம்சங்களையும் பெறுகிறது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்நாடக இசையாகும். கூத்துகளின் சில அம்சங்களைப் புதிதாகத் தோன்றிய 'விலாசங்கள்' * உள்வாங்கிக்கொண்டு . அதேவேளை கர்னாடக இசையைப்

---

* 1. விலாசம் : மராத்தி, பார்சி நாடகங்களெல்லாம் விலாசம் எனப் பெயர் கொண்டிருந்ததைத் தழுவி, தமிழ் நாடகக் கம்பெனிகள் சிலவும் தமது நாடகங்களுக்கு அரிச்சந்திரா விலாசம் மதுரை வீரன் விலாசம் எனப் பெயரிட்டன. (நாரண. துரைக்கண்ணன், தமிழில் நாடகம், ப. 38)

2. விலாசம் : எனவரும் பின் ஒட்டு, மராத்தி நாடகம் தஞ்சையில் அரங்கேற்றப்பட்டதன் விளைவாகத் தமிழகத்தில் பலரும் குறிப்பிட நேர்ந்தது.

பிரதானமாகவும், இங்கிலிஷ், இந்துஸ்தானி மெட்டுகளை இடையிடையேயும் கொண்டும் புதிய வடிவமாக வளர ஆரம்பிக்கின்றது. சுருங்கச் சொன்னால் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தினின்று வெளியிலிருந்து வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு, விட வேண்டியதைவிட்டுப் பெற வேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற்குரிய நாடக வடிவம் உருவாகியது. [44]

இவ்வாறான கூத்தின் வளர்ச்சிக்கட்டமே சுவாமிகளின் நாடகங்களாகும். தமக்கென ஒரு புதிய அரங்கை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தாலும் சுவாமிகள் தெருக்கூத்து மரபுகளையும் ஆங்காங்கே தமது நாடக இசையில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

4. ஐந்து நாடகங்களின் கதைச்சுருக்கங்கள்

சுவாமிகள் நாடகங்களில் இசை குறித்த இந்நூலில் நாடகங்களில் பல்வேறு கதாபாத்திரங்களின் தன்மைகள், காட்சிகள் ஆகியவற்றிற்கேற்ப இசையின் தன்மை மாறுபட்டு விளங்குவது குறித்து ஆய்வு செய்யப்படுவதால் தெரிவு செய்யப்பட்ட ஐந்து நாடகங்களின் கதைச் சுருக்கங்களைத் தருவது இன்றியமையாததாகிறது. பின்வரும் இயல்களில் காட்சிகளின் பின்னணியில் பாடல்களின் இசை குறித்து ஆய்வு செய்யப்படுவதால் நாடகங்களின் கதைகளை முழுவதுமாக அறிந்துகொள்வது மேலும் துணை புரிவதாக அமையும்.

மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளையால் வெளியிடப்பட்ட சுவாமிகளின் நாடக நூல்களிலிருந்து கதைச் சுருக்கங்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு நூலின் பதிப்பாண்டும் அடைப்புக்குறிக்குள் தரப்பட்டுள்ளன. கதைச் சுருக்கங்கள் முறையே,

1. வள்ளி திருமணம் (1933)
2. பவளக்கொடி (1936)
3. சத்தியவான் சாவித்திரி (1935)
4. கோவலன் சரித்திரம் (1939)
5. ஞானசௌந்தரி (1933)

- என்று நூல் முழுதும் வரிசைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

வள்ளி திருமணம்

தமிழ் மக்களால் நன்கறியப்பட்ட 'வள்ளி திருமணம்' கதையை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இசை நாடகமாக்கியுள்ளார். சுவாமிகளால் எழுதப்பட்ட நாடகங்களில் முதன்மையானதாக இதைக் கொள்ளலாம். இந்நாடகத்தின் முதற்பதிப்பு 1897-ல் வெளியாகியிருப்பதாக டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள் குறிப்பிடுகிறார். (தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 390) தமிழில் வள்ளி திருமணம் நாடகத்தைப் பல புலவர்களும் நாடகாசிரியர்களும் எழுதியிருப்பினும் * சுவாமிகளின் 'வள்ளி திருமணம்' நாடகம் பல்வேறுபட்ட மக்களையும் சென்றடைந்து இன்றுவரை கலைஞர்களால் தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நிகழ்த்தப் பெற்று வருகிறது என்பதை இங்கு உற்று நோக்க வேண்டியுள்து.

---

* (காண்க. தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 390).

இந்நாடகத்தில் தென்னகச் செவ்விசையும், நாட்டுப்புற இசையும் சுவாமிகளின் நாடக உத்தி மூலம் காட்சிகளுக்கு உயிரோட்டம் அளிப்பதாக அமைந்திருக்கின்றன. இந்நாடகத்தில் பங்கேற்று நடித்ததன் மூலமாக எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, டி.ஆர். மகாலிங்கம், கே.பி. சுந்தராம்பாள் போன்ற கலைஞர்கள் பெரும்புகழ் பெற்றார்கள் என்று அறியப்படுகிறது. இந்நாடகத்தில் வள்ளியும் நாரதரும் சந்தித்தல், வள்ளியும் முருகனும் சந்தித்தல் ஆகிய காட்சிகளில் இடம்பெறும் தர்க்கப்பாடல்கள் சுவாமிகளின் இசை நாடக உத்தி முறைகளைப் பறை சாற்றுவனவாக அமைந்துள்ளன. இந்நாடகத்தில் இசையும் ஒரு கதாபாத்திரமென்பார் நவீன நாடக ஆசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி.* சுவாமிகளின் இந்நாடகத்தின் கதை, சுருக்கமாக இங்கு தரப்படுகிறது.

குறவர் குலத்து கடவுளாகத் திகழும் முருகப் பெருமான் சித்தூர் மன்னனாக விளங்கும் வேடுவர் குலத் தலைவன் நம்பிராஜனின் மகள் வள்ளி நாயகியை மணம்புரியும் கதையை சுவாமிகள் வள்ளி திருமணம் என்னும் நாடகமாக ஆக்கியுள்ளார்.

பாத்திரங்கள் :

நம்பிராஜன், அவன் மனைவி நங்கை மோகினி, மகள் வள்ளி நாயகி, புதல்வர்கள், சுப்பிரமணியர் (முருகப் பெருமான்), நாரதர், வினாயகர் மற்றும் வேடர்கள், தோழிகள் முதலானோர் நாடகப் பாத்திரங்கள்.

நிகழிடம் :

சித்தூர், திருக்கழுகாசலம்.

கதைச் சுருக்கம் :

சித்தூர் மன்னன் நம்பிராஜன் மக்கள் கோரியதற்கிணங்கக் கொடிய விலங்குகளை வேட்டையாட வேள்விமலைப் பொழில் என்னும் காட்டிற்குத் தமது புதல்வர்களுடனும், வேடர்களுடனும் செல்கிறான். தமது குலக் கடவுளான ஆறுமுகக் கடவுளைத் துதித்துப் பின் வேட்டையாடத் துவங்குகிறான். வேட்டையை முடித்துத் திரும்பும்போது வள்ளிக் கிழங்குகள் நிறைந்த தோட்டத்தில் ஓர் பெண் குழந்தையைக் கண்டெடுக்கிறார்கள். அக்குழந்தைக்கு வள்ளிநாயகி என்று பெயர் சூட்டி மகிழ்கிறான் நம்பிராஜன். ஆண்டுகள் பலவோட வள்ளி நாயகி பருவமெய்திப் பொலிவுடன் திகழ்கிறாள்.

குல வழக்கத்திற்கு இணங்கத் தினைப்புனத்திலே வள்ளியை நாரதர் சந்திக்கிறார். வள்ளிக்கேற்ற கணவன் சிவபெருமானின் குமாரன் சுப்பிரமணியக் கடவுளே என்று கருதி வள்ளியுடன் அது

---

* கலந்துரையாடலில் பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதி.

குறித்துப் பேசுகிறார். பண்பு நிறை வள்ளி தமது திருமணம் குறித்துப் பெரியோர்களிடம்தான் பேசவேண்டும் எனக் கோபமாகப் பேசி விரட்டிவிடுகிறாள். பதிலுக்கு நாரதர் மீண்டும் சந்தித்தால் முருகப்பெருமானின் மனைவியாகவே வள்ளியைப் பார்ப்பேன் என்று கூறிச் செல்கிறார்.

திருக்கழுகாசலத்தில் உறைந்திருக்கும் முருகனிடம் நாரதர் வள்ளியைப் பற்றிக் கூறி அவளை முருகன் மணமுடிக்க வேண்டுமென்று தாம் சபதமிட்டிருப்பதைக் கூறுகிறார்.

நாரதர் சொற்கேட்ட முருகன் வேடனுருவில் வள்ளியிருக்கும் தினைப்புனத்திற்கு மானைத் தேடி வந்ததாகக் கூறிச் செல்கிறார். அங்கு வள்ளியுடன் பல்வகையாகத் தர்க்கம் செய்து காதல் மொழி பேசுகிறார். வேங்கை மரமாகி நிற்கிறார்.

வேடனுருவில் சென்று வள்ளியை வசப்படுத்த இயலாமற் போகவே அடுத்து கிழவன் (விருத்தன்) உருவில் வள்ளியிடம் செல்ல அவரும் கிழவர்க்குப் பணிவிடை செய்ய முன்வருகிறாள். வள்ளி யானையிடம் மிகவும் அச்சம் கொண்டவள் என்பதை அறியும் முருகன் தமது அண்ணன் வினாயகரை யானை உருவிலே அங்கு வர வேண்டுகிறார். தினைப்புனத்தில் யானையைக் கண்டு அலறும் வள்ளி கிழ உருவிலிருக்கும் முருகனிடம் அடைக்கலம் கோருகிறாள். தம்மை மணப்பதாக வள்ளி சத்தியம் செய்து கொடுத்தால் மட்டுமே யானையை அங்கிருந்து விரட்டுவதாகக் கூறுகிறார். வள்ளி அதற்கு ஒப்புக்கொள்ளவே யானை அங்கிருந்து அகல்கிறது. கிழவனை மணக்க நேர்ந்ததற்காக வள்ளியும் அவள் பெற்றோர்களும் மிகுந்த வருத்தமடையும்போது தமது உண்மையுருவை முருகன் வெளிப்படுத்துகிறார். பின்னர் அனைவரும் மகிழ, நாரதர் சபதம் நிறைவேறும் வகையில் முருகன் வள்ளியை மணமுடிப்பதுடன் நாடகம் நிறைவு பெறுகிறது.

களவுத் திருமணம், முருகனின் தெய்வீக ஆற்றல், வள்ளியின் குறிஞ்சி வாழ்க்கை, தினைப்புனம் காத்தல், ஆலோலம் பாடுதல், பறவைகளை விரட்டுதல் போன்ற சங்க இலக்கிய பழம் வரலாறுகள், நிகழ்ச்சிகளை வைத்து அமைக்கப்பட்டுள்ள அகப்பொருட் கதை. களவு மண இலக்கணப் பழக்க வழக்கங்களை இது வற்புறுத்துகிறது. எனவே கற்றோர்க்கும் கல்லார்க்கும் களிபேருவகை ஊட்டுகிறது. உவமைச்சுவை மிக்க 'காயாத கானகத்தே' என்ற பாடல் இந்நாடகத்தில் இடம் பெற்றுப்

பல்லோராலும் சுவைக்கப்பெற்று அழியாத் தன்மையுடன் விளங்குகிறது. குறமகளான வள்ளியைத் தம்மிடம் வந்தவர் தேவராயினும் தனது தன்மான உணர்வையும், தனது மணவாழ்க்கையைக் குறித்துத் தமக்குள்ள தனி மனித சுதந்திர உணர்வையும் மிகவும் தைரியத்துடன் வெளிப்படுத்தும் பாத்திரமாக சுவாமிகள் அறிமுகப்படுத்துகிறார்.

(ஆ) பவளக்கொடி

'பவளக் கொடிமாலை' என்ற நூலை 'பவளக்கொடி' எனும் இசை நாடகமாக முதன்முதலில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் படைத்துள்ளார். சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை பெரும்பங்கு வகிக்கும் நாடகங்களுள் இதுவும் ஒன்றாகும். மகாபாரதக் கதாபத்திரங்களான பஞ்சபாண்டவர்கள், கிருஷ்ணன் ஆகியோருடன் அல்லி, பவளக்கொடி எனும் இரு பெண்ணரசியரையும் மேலும் பல சிறு பாத்திரங்களையும் படைத்து இந்நாடகக் கதை உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. நகைச்சுவை உணர்வு விரவிக் கிடக்கும் இந்நாடகத்தில் நாட்டுப்புற இசையின் பல்வேறு பரிமாணங்களும் கதை நிகழ்விற்கேற்ப சுவாமிகளால் வெளிக் கொணரப்பட்டுள்ளன. இன்றளவும் நிகழ்த்தப் பெற்று வரும் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும். இந்நாடகம் சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட 'அல்லி நாடகத்தின்' தொடர்ச்சியாகக் கொள்ள வாய்ப்புண்டு.

அல்லி நாடகத்தின் முதற்பதிப்பு 1899-ல் வெளியாகியுள்ளது.* இசை குறித்த ஆய்விற்குப் பெரும் களமாக அமைந்திருக்கும் இந்நாடகத்தில் காதல், வீரம், களவு, நகைச்சுவை எனப் பல்வேறு உணர்வுகளுக்கு முதலிடம் தரப்பட்டுள்ளது. பல்வேறு திருப்பங்களைக் கொண்ட காட்சியமைப்புகள் இந்நாடகத்தின் மக்களை ஈர்க்கும் சக்தியாக அமைந்துள்ளன. இனி சுவாமிகளின் நாடகக் கதையைக் காண்போம்.

பாத்திரங்கள் :

பாண்டவர்களுள் ஒருவனான அர்ச்சுனன் மதுரைக்கரசியாக விளங்கும் அல்லி ராணியின் கணவனாகவும், கதைத் தலைவனாகவும் அறிமுகமாகிறான். இவர்களின் புதல்வன் புலந்திரன், கதைத் தலைவி பவளக்கொடியாள் பவள வனத்தின் அரசி. அர்ச்சுனனின் மைத்துனன் கிருஷ்ணன், நாடகத்தில் முக்கியமான பாத்திரமாக விளங்குகிறார்.

---

* தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 376.

பாண்டவர்கள் தர்மராஜன், பீமசேனன், நகுலன், சகாதேவன், சுபத்திரை, சேராம்பு அரசர்கள், தூதர்கள், வேடர்கள், சேடிகள் ஆகியோர் மற்ற பாத்திரங்கள்.

நிகழிடம் :

நாடகக் கதையின் நிகழ்வு மதுரையில் தொடங்கி, அஸ்தினாபுரத்துக்கு நகர்ந்து, அங்கிருந்து மீண்டும் மதுரைக்கு சென்று, பின் பவளக்காட்டிற்கு சென்று நாடகம் நிறைவடைகிறது.

கதைச்சுருக்கம் :

மதுரையம்பதியைப் பெண்களைக் கொண்டே ஆட்சி புரிந்து வரும் அல்லிராணியின் புதல்வன் ஐந்து வயது நிறைந்த புலந்திரன், ஒரு நாள் அரசவைக்கு வந்து தனது தாயிடம் தனக்கு விளையாடுவதற்காக ஒரு பவளத்தேர் வேண்டுமெனக் கேட்கிறான். மதுரை நகரிலிருந்து எண்ணூறு யோசனைத் தொலைவிலிருக்கும், செல்பவர் எவரும் எளிதில் திரும்ப இயலாத பவளக் காட்டிற்குச் சென்று பவளம் கொண்டுவரக் கணவன் அர்ச்சுனனே பொருத்தமானவர் என்று முடிவு செய்கிறாள். ஐந்தாண்டுகளாகச் சந்திக்க வராத பெண் பித்தனான கணவன் மீது கடுங்கோபம் கொண்டிருக்கிறாள். எனவே மகன் புலந்திரனுக்கு உடல் நலம் குன்றியிருப்பதால் அர்ச்சுனனை உடன் அனுப்பிவைக்குமாறு அஸ்தினாபுரத்து மன்னன் தர்மராஜனுக்கு ஓலை அனுப்புகிறாள். செய்தியைக் கண்ட தர்மராஜன் அர்ச்சுனன் இருக்குமிடம் தெரியாததால் தமக்கு உடல் நலம் குன்றியிருப்பதாகவும், உடன் அர்ச்சுனனைப் பார்க்க விரும்புவதாகவும் பறையறிவிக்கச் செய்கிறார்.

சுபத்திரையுடன் சல்லாபித்துக் கொண்டிருக்கும் அர்ச்சுனன், செய்தி கேட்டு அஸ்தினாபுரம் வருகிறான். பின் கிருஷ்ணனுடன் சென்று அல்லியைச் சந்திக்கிறான். கிருஷ்ணனால் சமாதானமடைந்த அல்லி அர்ச்சுனனுடன் பேச சம்மதிக்கிறாள். பின் எட்டு நாட்களில் பவள ரதத்துடன் வருவதாகக் கூறப் பவளக் காட்டிற்கு கிருஷ்ணனுடன் அர்ச்சுனன் செல்கிறான். பவளக்கொடியாளைக் கண்டதும் அவளை மணக்க விரும்புகிறான். கிருஷ்ணனின் மதிநுட்பத்தாலும், தமது அழகினாலும், தந்திரத்தாலும் அவளை மணக்கிறான்.

எட்டு நாட்களில் திரும்பாத அர்ச்சுனன் மீது கடுங்கோபங்கொண்டு அவனைக் கொல்லப் போவதாகக் கூறி அல்லி பவளக் காட்டிற்கு வருகிறாள். இச்செய்தி அறிந்த கிருஷ்ணன் ஓர் திட்டம் வகுக்கிறான். அதன்படி அர்ச்சுனனை மூர்ச்சையடையச் செய்கிறான். மாறுவேடத்தில் தாமே ஒரு வெட்டியானாகச் சென்று அர்ச்சுனன் மரணமடைந்ததாக அல்லி, சுபத்திரா மற்றும் தர்மராஜனிடம் தெரிவிக்கிறான். அனைவரும் கலவரத்துடன் பவளக் காட்டிற்கு வந்து சேர்கிறார்கள். அர்ச்சுனனின் உடலைப்பார்த்து அதற்கு உரிமை கொண்டாடி மனைவியர் மூவரும் ஒருவரோடொருவர் சண்டையிடுகிறார்கள். அவ்வமயம் கிருஷ்ணன் ஒரு வைத்தியராக வேடமேற்று வருகிறான். அல்லியிடம் அர்ச்சுனன் மீது இனி எப்பொழுதும் வருத்தமோ, கோபமோ கொள்வதில்லை என்று சத்தியம் செய்தால் அர்ச்சுனனை பிழைக்க வைப்பதாகக் கூறுகிறான். அல்லி சத்தியம் செய்து கொடுக்கவே, அர்ச்சுனனை மூர்ச்சை தெளிவித்து எழச் செய்கிறான். மூன்று மனைவியரும் அர்ச்சுனனை மகிழ்ச்சியுடன் ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். அல்லியின் புதல்வன் புலந்திரன் பவள ரதத்தை வைத்துக்கொண்டு விளையாடுகிறான். இத்துடன் நாடகம் நிறைவடைகிறது.

பவளக்கொடி எனும் புராணக் கதையை முதன்முறையாக நாடகத்திற்கான கதையாகத் தெரிவு செய்தபோதிலும்,* அன்றாட வாழ்க்கையில் பல மனைவியரை மணக்கும் மனிதனின் அவலத்தை நகைச்சுவை உணர்வுடன் கதைத் தலைவன் அர்ச்சுனன் மூலம் சுவாமிகள் சமூகத்திற்கு உணர்த்துகிறார். ஆணாதிக்கத்திற்கு எதிரான குரல் பவளக்கொடி, அல்லி ஆகிய பெண் பாத்திரங்கள் மூலம் இந்நாடகத்தின் வழி வெளிப்படும் தன்மை சிறப்பாக இடம் பெறுவது கவனத்திற்குரியது. நாடக முரண்கள் இடம்பெறும் காட்சிகளிலும், நகைச்சுவைக் காட்சிகளிலும் இசை பெரும் பங்கு வகிப்பதால் இன்றளவும் இந்நாடகம் பல்லோராலும் விரும்பி சுவைக்கப்படுகிறது.

---

* "பவளக் கொடிமாலை" என்ற நூலை நாடகமாக நடத்த முதல் முதல் இப்பெயரானே, இதற்கேற்றவாறு அநேக நூதன வர்ண மெட்டுகளைத் தெரிவித்து இராகம், தாளம், இவைகளுடன் பாட்டிசைத்து சகலரும் கேட்டானந்திக்குமாறு அநேக நாடகமேடைகளில் வைபவத்துடன் நடத்தி, ஆனந்தத்துடன் ஆமோதிக்கப் பெற்ற விஷயம் இந்நூலாசிரியன் சொல்லாமலே இனி விளங்கும் . . - தூ.தா. சங்கரதாஸ் (பவளக்கொடி சரித்திரம் முன்னுரை)

(இ) சத்தியவான் சாவித்திரி

மகாபாரதத்தில் இடம்பெறும் பல்வேறு கதைகளில் இந்திய மக்களுக்கும், தமிழ்ச் சமூகத்திற்கும் நன்கு அறிமுகமான 'சத்தியவான் சாவித்திரி' கதையை சுவாமிகள் நாடகமாக்கியுள்ளார். கற்பனை வளத்துடன் தமிழ்ப் பண்பாட்டினையும், மாதர் கற்பின் பெருமையையும், வலிமையையும் வானுலகத் தேவர்களுக்கும் வெளிப்படுத்துவதாகத் தமது நாடகத்தைப் புனைந்துள்ளார். சிந்து வகைப் பாடல்களும், சந்தங்களும், வண்ணங்களும் விரவிக் கிடப்பதைக காணமுடிகிறது. தர்க்கப்பாடல்களில் மேற்கத்திய இசைப் பயன்பாடு இந்நாடகத்தின் மிகச் சிறந்த அம்சங்களில் ஒன்றாக விளங்கும். பார்வையாளர் ரசனை நோக்கிலமைந்த பரபரப்பான சுவை மிக்கக் காட்சிகள் நிறைந்த நாடகமாக அமைகிறது. தமிழகத் தென் மாவட்டங்களில் மிகவும் பரவலாக இன்றுவரை நிகழ்த்தப் பெற்று வரும் நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்று. 1935-ஆம் ஆண்டிலேயே மூன்றாம் பதிப்பு வெளியிடப்பட்டிருப்பதிலிருந்து இந்நாடகத்திற்கு மக்களிடையேயிருந்த வரவேற்பினை உணரலாம். * இனி நாடகக் கதையைக் காண்போம்.

பாத்திரங்கள் :

கலிங்க தேசத்து அரசன் கஜகேது, சாலவபுரி மன்னன் துய்மச்சேனன், அவன் மனைவி பத்மாட்சி, இளவரசன் சத்யவான், அவன் நண்பன் சுமாலி, மத்திராபுரி மன்னன் அசுவபதி, அவன் மனைவி மாளவி, மகள் சாவித்திரி, நாரதர், எமன், சித்திர குப்தன், யமபடர்கள் மற்றும் துணைப் பாத்திரங்கள்.

நிகழிடம் :

சாலவபுரி, மந்திராபுரி, நந்தவனம், காடு, வைவசுத பட்டணம் (எமலோகம்).

கதைச்சுருக்கம் :

கலிங்க தேசத்து அரசன் கஜகேது ஓர் நள்ளிரவில் தமது படையுடன் சாலவபுரியை முற்றுகையிடுகிறான். கஜகேது முற்றுகையிட்டிருக்கும் செய்தியை சத்தியவானிடம் அறிவிப்பதற்காக அவன் தோழன் சுமாலியை துய்மச்சேனன் மணிப்புரத்திற்கு அனுப்பிவைக்கிறான்.

---

* காண்க : டி.டி. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயற்றிய சத்தியவான் சாவித்திரி நாடக நூலின் பதிப்பாசிரியர் மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளையின் முன்னுரை.

அந்நாட்டை இரவோடு இரவாகக் கைப்பற்றுவதுடன், சாலவபுரி அரசன் துய்மச்சேனனையும், அவன் மனைவி பத்மாட்சியையும் கைது செய்கிறான். துய்மச்சேனன் புதல்வன் மாவீரனான சத்தியவான் மணிப்புரத்திற்குச் சென்றிருந்ததால் கஜகேதுவின் வெற்றி மிகவும் எளிதாகிறது. துய்மச்சேனனையும், பத்மாட்சியையும் கண்களைக் குருடாக்கி நடுக்காட்டில் விட்டுவரச் செய்கிறான்.

சத்தியவானும், சுமாலியும் நாடு திரும்பிக் கொண்டிருக்கும் வழியில் ஒரு நந்தவனத்தில் இளைப்பாறுகின்றனர். அப்போது அங்கு தோழிகளுடன் வரும் சாவித்திரியை ஒரு சிங்கம் துரத்த அவளின் அபயக்குரல் கேட்டு அச்சிங்கத்துடன் போரிட்டு அதைக் கொல்கிறான் சத்தியவான். அதன்பிறகு சத்தியவானும் சாவித்திரியும் சந்தித்து ஆழ்ந்த காதல் கொள்கின்றனர். பெற்றோரை மீட்க சத்தியவான் புறப்படும் நேரத்தில் விரைவில் வந்து தம்மை மணம் புரியாவிட்டால் உயிரை மாய்த்துக் கொள்வேன் என்கிறாள் சாவித்திரி. அவ்வாறே சத்தியம் செய்து கொடுத்து சுமாலியுடன் அங்கிருந்து விடைபெறுகிறான் சத்தியவான்.

வரும் வழியில், அடர்ந்த காட்டின் நடுவில் கண்களிழந்து வாடி நிற்கும் பெற்றோரைச் சந்தித்து பெருங்கோபம் கொள்கிறான். கஜகேதுவைப் பழிவாங்கத் துடிக்கிறான். ஆனால் அவன் பெற்றோர் அறிவுரைக்கேற்ப காலம் வரும்வரை பொறுத்திருக்க முடிவு செய்து அவர்களுடன் காட்டிலேயே தங்குகிறான்.

இதற்கிடையில் சாவித்திரி தன் பெற்றோரிடம் சத்தியவான் மீது தனக்குள்ள காதலை வெளிப்படுத்துகிறாள். பிரம்மபுத்திரரான நாரதமுனிவர் அவ்வமயம் அசுவபதி மன்னன் அவைக்கு வந்து சத்தியவான் ஓராண்டில் இறந்துவிடுவான் என்று தெரிவிக்கிறார். இதையறிந்த பிறகும் சாவித்திரியின் உறுதி தளராததால் இறுதியில் சத்தியவானுக்கும் சாவித்திரிக்கும் அவளுடைய பெற்றோர் மணமுடித்து வைக்கிறார்கள்.

ஓராண்டு கழித்துக் குறிப்பிட்ட நாளில் சத்தியவானின் உயிரைக் கவர எமதர்மன் வருகிறான். பதிவிரதையான சாவித்திரி எமனை அடையாளங் கண்டுகொண்டு கணவனுயிரைக் கேட்டு அவனைப் பின்தொடர்கிறாள். சத்தியவானுயிரல்லாது அவள் கேட்ட பல வரங்களையும் அளித்த எமனிடம் இறுதியாகத் தனக்கொரு ஆண் மகவு பிறக்க வரம் கேட்கிறாள். அந்த வரத்தையும் கொடுத்த எமன் நிம்மதியாக வைவசுதப் பட்டணத்தை அடைகிறான். ஆனால் அங்கும் தொடர்ந்து சென்ற சாவித்திரி

கணவனில்லாது ஆண் மகவை எவ்வாறு தாம் ஈன்றெடுக்க முடியும் என்று எமனிடம் வினவ, தமது வாக்கை நிறைவேற்ற வேறு வழியின்றி சத்தியவானை மீண்டும் உயிர்ப்பிக்கிறான். அனைவரும் பெருமகிழ்ச்சியடையும் நிலையில் நாடகம் நிறைவடைகிறது.

போர்க்காட்சியுடன் தொடங்கும் நாடகம் வீரம், காதல், சோகம் எனும் பல்வேறு சுவை நிரம்பப்பெற்று கற்புடைப் பெண்டிரைப் பெருமைப்படுத்துவதாக அமைகிறது. சுவாமிகளின் தனித்த பாணி நாடக இசை உத்திகளையும், நவீன நாடக உத்திகளையும் தன்னகத்தே நிரம்பப் பெற்றுத் திகழ்வது இந்நாடகத்தின் தனிச் சிறப்பு. எமன் சாவித்திரி சந்திப்பு, நாரதர் சாவித்திரி சந்திப்பு ஆகிய காட்சிகள் சுவாமிகளின் இயலிசைப் புலமையைத் திறம்பட வெளிப்படுத்துவதுடன் அன்னாருடைய தர்க்கத் திறனையும் உணர்த்துவனவாக அமைகின்றன. பல்லோராலும் அறியப்பட்ட பழங்கதையினூடே தற்கால உலகியல் நிகழ்வுகளை அலசி ஆராயவும், தவறுகளைச் சாடவும் பல களங்களை ஆங்காங்கே உருவாக்கித் தந்துள்ளார் சுவாமிகள்.

‘ஏனோ என்னை எழுப்பலானாய்’
‘திவ்ய புருஷர் நீர் யார்’
‘வித்தில்லா சம்பிரதாயம் மேலில்லை கீழுமில்லை’

- போன்ற பாடல்கள் காலத்தை வென்று இன்றளவும் பரவலாக மக்களால் சுவைக்கப் படக் கூடியவை.

வானுலகத்து எமதர்மன் பற்றிய கருத்தியல் உலகில் பரவலாகப் பலவிதங்களில் மக்களால் பேசப்பட்டு. கருத்தில் கொள்ளப்பட்டும் வந்துள்ளது. தொன்மமான இக்கருத்தியலை உலகியல் தன்மையில் (எதார்த்தம்) இயல்பான வாழ்க்கையை முறையாக வாழ்ந்தால் எதனையும் வெல்ல முடியும் என்பதற்கான புரட்சிகரமான கருத்தியலை முன்வைக்கும் நாடகமாக இதனை உணர முடிகிறது. மேலோகம் X பூலோகம் எனும் தன்மையில் வாழ்வியலை எதிர்கொண்டு வாதிடும் தர்க்கம் சுவாமிகளின்எழுத்தாற்றலுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக இந்நாடகம் விளங்குகிறது.

(ஈ) கோவலன் சரித்திரம்

சிலப்பதிகாரத்தின் கதைத் தலைவனான கோவலன் வரலாற்றை முதன்முதலில் இசை நாடகமாகப் படைத்துள்ளார் சுவாமிகள். * சிலம்பின் மூலக்கதையை சிதைக்கா வண்ணம் தனி மனித ஒழுக்கம், கற்பு ஆகிய நெறிகளைப் பேணவும், வேசியர் உறவை அறவே நீக்கவேண்டிய அவசியத்தை மனித சமூகத்திற்கு உணர்த்தவுமே கோவலன் பாத்திரத்தை சுவாமிகள் பயன்படுத்துகிறார்.

"பாவல ரென்றபுகழ் பண்டைக்கா லச்சங்க
நாவலவ ராலே நவின்றிட்டக் - கோவலன்
காதைக்கு நற்றுணையாங் கைமுகக் குஞ்சரததுத்
தாதை திருமலர்த் தாள்". (கோவ., ப. 5)

- என்ற சுவாமிகளின் வரிகளிலிருந்து இளங்கோவடிகளின் கதையைத் தழுவி எழுதப்பட்டதென்பது விளங்கும். சுவாமிகளின் நாடகத்தில் பிற கதாபத்திரங்கள் சிலம்பிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டு, அன்றாட வாழ்க்கையில் நாம் சந்திக்கக்கூடிய இயற்கையான கதாபாத்திரங்களைப் படைத்து எளிய மக்களுக்கான நாடகமாகத் தருகிறார் சுவாமிகள். இனி சுவாமிகளின் கோவலன் சரித்திரக் கதையைக் காண்போம்.

சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து பலவகையிலும் வேறுபட்டு, நாட்டுப்புறக் கதை போன்று தமது நாடகக் கதையை அமைத்திருக்கிறார். கோவலன் செட்டி கதை என்ற அம்மானைப் பாடலிலிருந்தும் பல்வேறு கூறுகளைக் கையாண்டு தமது நாடகக் கதையைச் சுவாமிகள் உருவாக்கியதாகக் கூறப்படுகிறது.

பாத்திரங்கள் :

கோவலன், கண்ணகி, மாதவி, நெடுஞ்செழியன், மாச்சோட்டான் செட்டியார், மாணாக்கன் செட்டியார், தீக்கநாக்காள், வஞ்சிப்பத்தன், நன்மதி, துன்மதி மற்றும் சில கதாபாத்திரங்ளுடன் நாடகம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

நிகழிடம் :

காவிரிப்பூம்பட்டினத்துப் பெருவணிகரான மாச்சோட்டான செட்டியின் புதல்வன் கோவலன் மற்றொரு பெருவணிகனான மாணாக்கன் செட்டியின் மகள் கண்ணகியை மணம் புரிகிறான். திருமண நாளன்று மாலையில்

---

* சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள இக்கோவலன் சரிதையை நாடகமாக நடத்தி ஆனந்திக்குமாறு நாலாவிதமான வர்ண மெட்டுகளில் பாட்டுக்கள் அமைத்து, இராகம், தாளம் இவைகளைச் சுட்டிக் காண்பித்து என்னாற்றான் முதன்முதல் நாடகமாக நடத்தி காண்பிக்கப் பெற்றதென்பதைச் சொல்லாமலே எல்லோரும் அறிந்த விஷயம். - தூ.தா. சங்கரதாஸ், நாடகாசிரியன் - முன்னுரை, கோவலன் சரித்திரம்.

மாதவி என்ற கணிகையின் நாட்டியம் நடைபெறுகிறது. அந்நிகழ்ச்சியில் மாதவி வீசும் பொன்னுருமாலை கோவலன் கழுத்தில் விழுகிறது. அதனால் கோவலன் கண்ணகியைத் துறந்து மாதவி வீட்டிற்குச் செல்கிறான். மாதவியுடன் இன்பமாகப் பல நாட்களைக் கழிக்கிறான். செல்வமனைத்தையும் இழந்து மாதவியுடன் பிணக்கேற்பட்டு கண்ணகியிடம் வந்து சேர்கிறான்.

மீண்டும் புதுவாழ்வு தொடங்க கண்ணகியுடன் கோவலன் மதுரைக்குச் செல்கிறான். அங்கு ஆயர் குலப் பெண் மாதரி வீட்டில் தங்குகிறார்கள். கண்ணகியின் கால் சிலம்புகளில் ஒன்றை விற்பதற்காக எடுத்துக்கொண்டு கோவலன் மதுரை நகருக்குள் செல்கிறான். அங்கு வஞ்சிப்பத்தனின் சூழ்ச்சியால் திருட்டுக் குற்றம் சாட்டப்பட்டு பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனால் மரண தண்டனையளிக்கப்படுகிறான்.

கண்ணகியின் கற்பின் வலிமையால் கொலை வாளால் கோவலனைக் கொல்லமுடியவில்லை. இருப்பினும் மாதவிக்குத் தரவேண்டிய பாக்கித் தொகையைச் செலுத்த முடியாது போனதால் தன்னுயிரைத்தானே மாய்த்துக் கொள்கிறான்.

செய்தியறிந்த கண்ணகி பாண்டியன் அரசவைக்குச் சென்று தனது மற்றொரு சிலம்பை உடைத்துத் தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என நிரூபிக்கிறாள். பின்னர் பாண்டியன், வஞ்சிப்பத்தன், துன்மதி, ஆகிய மூவரையும் கொன்றுவிட்டு, கொலைக்களத்திற்குச் செல்கிறாள். அங்கு வந்திருக்கும் மாதவியும் தனது உயிரை மாய்த்துக்கொள்கிறாள். கோவலன், மாதவி இருவரது உடல்களையும் எரித்துவிட்டு, கண்ணகி நகருக்குள் செல்கிறாள். நல்லோர், எளியோர், விலங்கினம், பறவைகள் தவிர நகரமே எரியவேண்டுமென்று கூறி, ஆவேசமாகத் தனது மார்பகமொன்றைத் திருகி எறிகிறாள். உடன் மதுரை நகரமே தீக்கிரையாகிறது. பின் கண்ணகி அவ்விடம் விட்டு நீங்குவதுடன் நாடகம் நிறைவுபெறுகிறது.

'வேசி'யாசையால் செல்வமிழந்து, பெருமையிழந்து, கள்வனெனச் சிறுமையுற்று கொலையுண்டவனாகக் கோவலனை எடுத்துக்காட்டும் சுவாமிகள் கண்ணகியைக் கற்பின் தெய்வமாக உயர்நிலைக்குக் கொண்டு செல்கிறார். சராசரியான ஒரு கணிகையாக மாதவியை அறிமுகப்படுத்தியிருந்தாலும் இறுதிக் காட்சியில் மாதவியை உயிர் நீக்கும் உத்தமியாக உயர்த்திவிடுகிறார் சுவாமிகள். இவ்வாறு சிலம்பின் கதைத் தன்மைகள் வெளிப்பட்டாலும், சுவாமிகள் தமது நாடகக் கதையை

கோவலன் செட்டி கதை எனும் அம்மானைப் பாடலிலிருந்தே உருவாக்கியதாகக் கூறுவர். * ''கழுத்தில் விழுந்த மாலை'', ''அடைக்கலமே அடைக்கலமே'', ''மாபாவியோர் கூடி வாழும்'' போன்ற பாடல்கள் பிரசித்தமானவை. சந்த விருத்தங்களைப் பரவலாக இந்நாடகத்தில் காணமுடிகிறது.

மக்களிடம் விளங்கிய நாட்டுப்புறக் கதை புகழ்பெற்ற ஓர் இலக்கியமாக இளங்கோவடிகளால் உருப்பெற்றது. சங்க இலக்கியத்தில் தலைவன் பரத்தை உறவு குறித்துப் பதிவு செய்திருப்பதை அறிய முடிகிறது. அந்க் காலகட்டத்தில் அரசர்களும், செல்வந்தர்களும், வணிகர்களும் நிறையப் பெண்களுடன் உறவு வைத்துக்கொள்வது சமூக மதிப்பாகக் கருதப்பட்டது. சாமானிய மக்கள் மனைவிக்குத் துரோகம் இழைக்கலாகாது என்பதே இந்நாடகத்தில் சுவாமிகளின் குறிக்கோளாக விளங்குகிறது. நாட்டார் கதையை சிலப்பதிகார இலக்கியத்தின் வழிநின்று நாடகமாக்கிய பெருமை சுவாமிகளையே சாரும். இன்றுவரை பல ஊர்களிலும் நிகழ்த்தப்பெற்று வரும் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும்.

(உ) ஞான சௌந்தரி

தாயை இழந்துவிட்ட சிறு வயதுப் பெண்ணுக்கு சிற்றன்னையால் ஏற்படும் கொடுமைகள் நாடு, இனம், மதம் என வேறுபாடின்றி எல்லாச் சமூகத்திற்கும் பொதுவான வாழ்வியல் கூறு என்பதையுணர்த்துவதாக ஞான சௌந்தரி கதையமைகிறது. இந்நாடகத்தை கிறித்துவ சமயக்கோட்பாட்டினையொட்டி கதையும், காட்சிகளையும் சுவாமிகள் அமைத்துள்ளார். ''ஞான சௌந்தரி'' என்னும் இவ்வரிய சரித்திரத்தை மதக்கோட்பாட்டின் பிரகாரம், எல்லா விஷயங்களையும் அனுசரித்து, இனிய வசனத்தோடும், புதிய வர்ண மெட்டுகளோடும், இராக தாளங்களமைத்து, கள வாரியாகச் சகலரும் எளிதில் உணரும்பொருட்டும் இயேசுநாதரின் கிருபையை முன்னிட்டும் எழுதி முடித்தனன். இதிலுள்ள விஷயங்கள் யாவும் கிறிஸ்தவ சமயத்தைத் தழுவியே இருக்கும்'' என்று இந்நாடகத்திற்கான முன்னுரையில் சுவாமிகள் குறிப்பிடுகிறார். (ஞான சௌந்தரி, மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை, 1933) இனி நாடகக் கதையைக் காண்போம்.

---

* முதுபெரும் நடிகர் டி.என். சிவதாணு - கலந்துரையாடல் 8-1-1993.

பாத்திரங்கள் :

உரோமாபுரி மன்னன் தர்மராஜன், அவனுடைய இரண்டாவது மனைவி லேனாள், அவன் புதல்வி ஞான சௌந்தரி, எகிப்து மன்னன் சிமியோன், அவன் மனைவி மதலை, இவர்களுடைய இளைய குமாரன் பிலேந்திரன், துருக்கி மன்னன் சுல்தான், கிறிஸ்தவ சமய அசரீரி சம்மனசுக்கள், தேவமாதா, தர்மராஜனின் முதல் மந்திரி, அந்தோனி, சேவகன் மிக்கேல், ஞானி, சிமியோன் வேவுக்காரர்கள், கொலையாளிகள் மற்றும் குடிமக்கள்.

நிகழிடம் :

உரோமாபுரி, எகிப்து, தேவமாதா கோவில்.

கதைச்சுருக்கம் :

உரோமாபுரி மன்னன் தருமராஜன் தனது முதல் மனைவியின் புதல்வி ஞானசௌந்தரியைத் தனது இரண்டாவது மனைவி லேனாள் பொறுப்பில் விட்டுவிட்டு வேட்டையாடச் செல்கிறான். மிகவும் கொடிய மனதுடையவளான லேனாள் கொலையாளிகளை அழைத்து ஞானசௌந்தரியைக் காட்டிற்குக் கொண்டு சென்று கொலை செய்துவிடும்படி உத்தரவிடுகின்றாள். அதன்படி தூங்கிக்கொண்டிருக்கும் ஞானசௌந்தரியை மஞ்சத்துடன் காட்டிற்குத் தூக்கி வருகிறார்கள் கொலையாளிகள். பின் அவளிடம் இரக்கம் கொண்ட கொலையாளிகள் ராணியிடம் காண்பிக்க அவளுடைய இரு கரங்களை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு அவளைக் கொலை செய்யாமல் விட்டுச் செல்கின்றனர். கைகளை இழந்த ஞானசௌந்தரி மூர்ச்சையடைகிறாள். அவ்வமயம், வேட்டைக்கு வரும் எகிப்து மன்னன் சிமியோனின் மைந்தன் பிலேந்திரன் ஞானசௌந்தரியைக் காண்கிறான். அவள் மீது இரக்கங்கொண்டு அவளை தனது நாட்டிற்கு அழைத்துச் செல்கிறான். பின்னர் சில காலங்கழித்து பெற்றோர் சம்மதத்துடன் அவளையே மணம்புரிகிறான். ஆயினும் அவளைப் பற்றிய உண்மைகளை அதுவரையிலும் அவன் தெரிந்து கொள்ளவில்லை.

நாட்கள் நகர்கின்றன. உரோமாபுரி மன்னன் தர்மராஜன், டர்க்கிஸ்தான் அரசனின் (துருக்கி மன்னன்) படையெடுப்பை சமாளிக்க உதவிபுரியும்படி சிமியோனுக்குக் கடிதம் அனுப்புகிறான். உடனே, தனது மகன் பிலேந்திரனை ஒரு படையுடன் உரோமாபுரிக்கு சிமியோன் அனுப்புகிறான். அந்த வேளையில் ஞானசௌந்தரி இரண்டு குழந்தைகளை பெற்றெடுக்கிறாள். இச்செய்தியை உரோமாபுரியிலிருக்கும் பிலேந்திரனுக்குக்

கடிதம் மூலம் சிமியோன் அனுப்புகிறான். போரில் வெற்றிபெற்றுக் களிப்புடனிருக்கும் பிலேந்திரன் செய்தியறிந்து மிக்க உவகையடைந்து அன்புடன் ஒரு பதில் கடிதம் அனுப்புகிறான்.

இந்த நேரத்தில் லேனாள் ஐயங்கொண்டு தூதுவர்களை மயக்கி அக்கடித்தை வாங்கிப் பார்க்கிறாள். அதைப் பார்த்ததும் பிலேந்திரனின் மனைவி ஞானசௌந்தரியே என்று முடிவு செய்கிறாள். இந்த உண்மை தனது கணவனுக்குத் தெரிந்தால் தமது உயிருக்கு ஆபத்து வரும் என அஞ்சுகிறாள். பிலேந்திரனுடைய கடிதத்தை தூதுவர்களுக்குத் தெரியாமல் மாற்றி எழுதுகிறாள். ஞானசௌந்தரியையும் குழந்தைகளையும் காட்டிற்கு அனுப்பிக் கொலை செய்துவிடும்படி பிலேந்திரன் தந்தைக்கு எழுதுவதாகக் கடிதத்தை மாற்றுகிறாள். அக்கடிதத்தைக் கண்ட சிமியோன் அதிர்ச்சியடைகிறான். ஆயினும் அவர்களைக் காட்டிற்கு இரு உதவியாளர்களுடன் அனுப்பி வைக்கிறான். மீண்டும் காட்டிற்குச் செல்லும் ஞான சௌந்தரி தனது துன்பத்தைப் போக்கும்படி தேவமாதாவை வேண்டுகிறாள். தேவமாதா அவள் முன் தோன்றி அருள்புரிகிறாள். ஞானசௌந்தரி இழந்த கைகளை மீண்டும் பெறுகிறாள். அத்துடன் பிலேந்திரனுடன் மீண்டும் இணைவதுடன் தந்தையையும் சந்தித்து மகிழ்கிறாள். லேனாளை மன்னித்துவிடுகிறாள். மிகவும் மகிழ்ச்சியான சூழ்நிலையில நாடகம் நிறைவடைகிறது.

லேனாள் சூழ்ச்சிகளால் கதை நகர்வில் விறுவிறுப்பும், முரண்களும், சோகம், அவலம், பரிவு, கோபம், மகிழ்ச்சி என அடுத்தடுத்து சுவை மாற்றங்களும் நிகழ்வதால் இசை முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. இந்நாடகத்தில் சந்தங்களும், நாட்டுப்புற இசையும் மாறுபட்ட சுவைகளை வெளிப்படுத்துவதுடன் ஜனரஞ்சகத்தையும் அளிக்கின்றன. லேனாளும், ஞானசௌந்தரியும் தோன்றும் தர்க்கப்பாடல் காட்சிகளில் முறையே கோபம், பரிவு என்ற இரு சுவைகளும் மாறி மாறி இடம்பெறுவது இந்நாடகத்தின் சிறப்பான கூறுகளில் ஒன்றாகும். ‘தவறு செய்தல் மனித இயல்பு ; மன்னித்தல் இறையியல்பு’ எனும் முதுமொழியை மெய்யாக்கும் வகையில் நாடகம் நிறைவுறுகிறது.

ஆங்கிலேயர் ஆண்டுகொண்டிருந்த தமிழகத்தில் அவர்கள் வழியே மேலைநாட்டு நாடகத் தாக்கம் ஏற்பட்டது. அவர்களின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யும்வகையில் பல நிலைகளிலும் நம்மவர் படைப்புகள்

செய்தனர். சுவாமிகளின் பங்களிப்பு நாடகத்தின் மூலம் அமைந்தது. இவரது காலகட்டத்திலேயே பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆங்கில நாடகங்களைத் தழுவல் செய்தும், தமிழாக்கம் செய்தும் மேடையேற்றினார். சுவாமிகள் கிறித்துவ சமய நாடகங்களாக 'ஞானசௌந்தரி', 'பிலோமினாள்' எனும் இரு நாடகங்களைப் படைத்தார். தமிழகத்தில் நடைபெற்ற மதமாற்றங்கள் வழியே மக்கள் பலர் கிறித்தவ சமயத்தவராக நகர்ப்புறங்களில் மட்டுமின்றி சிற்றூர்களிலும் பரவலாயினர். அவர்களின் தேவை கருதி சுவாமிகள் இந்நாடகத்தைப் படைத்துள்ளார். இதில் மேற்கத்திய இசையைப் பயன்படுத்தியதோடு தமிழ் மண்ணின் இசை வடிவங்களையும், மொழி நடைகளையும் சிறப்புறச் செய்து தமிழ்மரபு வழி சார்ந்த நாடகமாகப் படைத்திருப்பது இங்கு உற்று நோக்கத்தக்கது. இன்றளவும் நிகழ்த்தப்பெறும் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும்.

* 'பிலோமினாள்' நாடகப் பிரதி ஆய்வாளருக்குக் கிடைக்கவில்லை.

இவ்வியலில் பெற்ற முடிவுகள் :

1. மிகவும் பின்னடைந்திருந்த தமிழ் நாடகத்தின் மறுமலர்ச்சிக்குத் துணை புரிந்தவர்களில் சுவாமிகளின் பங்கு மகத்தானது.

2. சுவாமிகள் காலத்தில் வாழ்ந்த நூற்றுக்கணக்கான நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகங்கள் பல புனைந்திருந்தாலும் கடந்த ஒரு நூற்றாண்டாக இன்று வரை சுவாமிகளின் நாடகங்களே இறவாத் தன்மையுடன் நிகழ்கலை வடிவங்களாகத் திகழ்கின்றன.

3. சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்களின் எண்ணிக்கை குறித்து மாறுபட்ட தகவல்களை இந்நூல் தருகிறது. இது குறித்து மேலும் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டும்.

4. சுவாமிகள் இசை நாடகங்களை நிகழ்த்துவதில் ஒரு வரைமுறையை ஏற்படுத்தியுள்ளார்.

5. ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் பாடல்களும், வசனங்களும் சுவாமிகளால் வரையறுக்கப்பட்டதால் ஸ்பெஷல் நாடகக் குழுக்கள் உருவாக வழிவகுக்கப்பட்டது.

6. நல்ல இசைப் பயிற்சியும், தமிழ் மொழிப் பயிற்சியும் பெற்றவர்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பங்கு பெற்று புகழ் பெற்றனர்.

7. ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு முறைமைகள் சுவாமிகளால் அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. பின்பாட்டு முறை என்பது நம் மண்ணின் மரபு. முன்பாட்டு - பாத்திரம் ; பின்பாட்டு - ஆர்மோனியக் கலைஞர் எனும் முறைமையால் விடிய விடிய சுவைபட நாடகம் நடத்திட வழிவகை செய்ததில் சுவாமிகளுக்கு முக்கிய பங்குண்டு.

8. சுவாமிகள் நாடகங்களில் தென்னகச் செவ்விசை அரங்குகளின் தாக்கம் வெகுவாக உள்ளது.

9. கதாகாலட்சேபத்தின் தாக்கம் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நன்கு பதிவாகியுள்ளது.

10. இராமநாடகம், நந்தனார் சரித்திரம் ஆகிய கீர்த்தனை நாடகங்களின் பல்வேறு கூறுகளை உள்வாங்கிய நிலையில் சுவாமிகள் தமது நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார்.

11. பார்சி நாடகங்களின் உத்திகளைத் தமது நாடகங்களில் தமிழ் மரபுக்கேற்ப சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

12. சுவாமிகளின் நாடக வடிவத்திற்கு தமிழ் மரபு வழித் தெருக்கூத்து ஆதாரமாக விளங்குகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2, ப. 253.
2. து.ஆ. தனபாண்டியன் மற்றும் பலர், (தொ.ஆ), சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், ப. 153.
3. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப. 73.
4. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர், ப. 4.
5. து.ஆ. பாண்டியன் மற்றும் பலர், (தொ.ஆ), சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், பக். 17 - 18.
6. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2, ப. 254.
7. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர், ப. 5.
8. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப. 74.
9. மேலது, ப. 75
10. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர், ப. 6.
11. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப. 82.
12. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 41.
13. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர், ப. 23.
14. மேலது, ப. 25.
15. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 94 - 99.
16. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்' ஆறு. அழகப்பன், நாடக விருந்து, ப. 52.
17. ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 85.
18. மேலது, ப. 373.
19. ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 372 - 373.
20. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப. 72 - 73.
21. எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், ப. 44.
22. மேற்சுட்டிய நூல், ப. 14.
23. ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 359.

24. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், 'நாடக மேடை நினைவுகள்' ஆறு. அழகப்பன், நாடக விருந்து, ப. 95.

25. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், நாடகக்கலை, ப. 33.

26. மேலது, ப. 34.

27. நாரண. துரைக்கண்ணன், தமிழில் நாடகம், ப. 69.

28. கோமல். சுவாமிநாதன், 'காலம் மாற்றிய நாடக மேடை' இசைவிழா மலர், இந்தியன் பைன் ஆர்ட்ஸ் சொசைட்டி, சென்னை, 1980 - 81, ப. 103.

29. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், நாடகக் கலை, ப. 34.

30. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் முன்னுரை

    (அ) அரிச்சந்திரா மயான காண்டம்

    (ஆ) நல்லதங்காள்

31. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப.73.

32. மேலது, பக். 73 - 74.

33. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், ப. 21.

34. க. அன்பழகன், 'தமிழ் நாடகத் தந்தை', நாடகக் கலைக் களஞ்சியம், ப. 53.

35. நாரண. துரைக்கண்ணன், தமிழில் நாடகம், ப. 42.

36. அவ்வை. தி.க. சண்முகம், எனது நாடக வாழ்க்கை, ப. 33.

37. எஸ்.டி. சுந்தரம், 'நமது காணிக்கை', நாடகக் கலைக் களஞ்சியம், ப. 47.

38. க. இரவீந்திரன், தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், பக். 15 - 16.

39. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், 'நாடகமேடை நினைவுகள்' ஆறு. அழகப்பன், நாடக விருந்து, பக். 106 - 111.

40. முலக நாடு சபா - தியாகராஜ நினைவு மலர் 1947, பக். 40 - 45 (ஆங்கில மலர்) (ஆசிரியர் பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை).

41. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2, ப. 31.

42. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, ப. 88.

43. அ. அறிவு நம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, ப. 236.

44. சி. மௌன குரு, நாடகம் அரங்கியல் பழையதும் புதியதும், பக். 36 - 42.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் இசை வகைகள்

முன்னுரை :

சுவாமிகளுடைய நாடகங்கள் இசை நாடகங்கள் என்ற வகையைச் சாரும். நாடகக் கதை நிகழ்வுகள், இசைப்பாடல்கள் வாயிலாக நாடக பாத்திரங்களால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. மிகமிகக் குறைந்த வசனங்களே பேசப்படுகின்றன. இவ்வாறு சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை, பாடல் மேலோங்கி அமைவதால் இசை நாடக வகையினுள் வைத்து அவற்றை ஆராய்வது பொருத்தமாக அமைகிறது.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் உயிர்நாடியாக விளங்குவன இசையும் பாடல்களுமே. பல்வேறு வகையான இசை முறைமைகளையும், நுணுக்கங்களையும் சுவாமிகள் எவ்வாறு நாடக நிகழ்விற்கேற்பக் கையாண்டுள்ளார் என்பது இவ்வியலில் விவரிக்கப்படுகிறது.

இசை வகைகள் :

நாடக நிகழ்வுக்கேற்ப சுவாமிகள் இசை வகைகளை எத்தன்மைகளில் பொருத்தமுறச் செய்துள்ளார் என அறிவதற்கு முன் இசை வகைகள் பற்றி அறிந்து கொள்வது நலம் பயக்கும்.

தமிழ் மக்களால் பல்லாண்டுகளாக அறியப்பட்டும், பயன்படுத்தப்பட்டும் வருகின்ற இசை வகைகளை

தென்னகச் செவ்விசை (கருநாடக இசை)
தமிழ்த் திருமுறை இசை
நாட்டுப்புற இசை
இந்துஸ்தானி இசை
மேற்கத்திய இசை

- என வகைப்படுத்திப் பார்த்தல் மரபு.

இங்கு குறிப்பிட்டுள்ள இசை வகைகள் முறையே ஒவ்வொன்றாக விளக்கப்படுகின்றன.

(1) தென்னகச் செவ்விசை :

தமிழ் மக்களால் 'கருநாடக இசை' என்றும், 'சங்கீதம்' என்றும், 'சாஸ்திரிய இசை' என்றும், ஆங்கிலத்தில் - CLASSICAL MUSIC என்றும் அறியப்பட்டுள்ள இசையே இங்கு 'தென்னகச் செவ்விசை' என நாடக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

செவ்விசை என்பது மரபு சார்ந்த, இலக்கணம் வகுக்கப்பட்ட, நெறிப்படுத்தப்பட்ட இசை எனலாம். செவ்விசை என்பது நீண்ட வரலாற்றினையும், பரந்த இயலையும் தன்னகத்தே கொண்டது. இச் செவ்விசை சமூதாயத்தின் மிக உயர் நிலையிலுள்ளவர்களாலும், உயர் நடுத்தர வர்க்கத்தினராலும், உயர் சாதியினராலும் விரும்பப்பட்டு, வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளது.

காலந்தோறும் மன்னர்களாலும், ஆட்சியாளர்களாலும் செவ்விசை வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளது. பழந்தமிழரின் தொன்மையான இசை காலப்போக்கில் கலாச்சார பரிமாற்றங்களால் பல திரிபுகள் கொண்டு விளங்கியது. இது பற்றிய தனித்த நிலை இசை ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது ; செய்யப்பட்டும் வருகிறது. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் விரவி வந்துள்ள தென்னகச் செவ்விசைத் தன்மைகள் குறித்தவை இங்கு ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுகின்றன.

(2) தமிழ்த் திருமுறை இசை :

தமிழ்ப்பாக்கள் 'இயற்பா' என்றும் 'இசைப்பா' என்றும் இரு வகைப்படும். இயற்றமிழ்ச் செய்யுள் இயற்பா எனவும், இசைத்தமிழ்ப்பாக்கள் இசைப்பா எனவும் அறியப்படுகின்றன. [1]

கக. அசையும் சீரும் இசையோடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோராறே. [2]

- எனும் தொல்காப்பிய வரிகள் இங்கு நோக்கற்பாலன.

மேலும் பண்டைக் காலத்தில் வழங்கி வந்த இசைப்பா வகைகளைக் கீழ்க்காணும் வெண்பா மூலம் அறியலாம்.

வெண்பா

செந்துறை வெண்டுறை தேவபா ணியிரண்டும்
வந்தன முத்தகமே வண்ணகமே கந்தருவத்து
ஆற்றுவரி, கானல்வரி முரண் மண்டிலமாத்
தோற்றும் இசைப்பாச் சுட்டு. (சிகண்டியார்)

"செப்பிய சிந்து திரிபாதஞ் சீர்ச்சவலை
தப்பொன்று மில்லாச் சமபாதஞ் மெய்ப்படியுஞ்
செந்துறை வெண்டுறையே தேவபாணி வண்ணமெனப்
பைந்தொடியாய் இன்னிசையின் பா" [4]

பாடல்களுக்கு இசை உருவம் கொடுப்பதை நோக்கி இருபெரும் பிரிவாக இசைநூலார் பகுத்து அமைத்திருந்தனர். 1. இசைப்பா 2. இசை அளவு பா. இவ்விருபகுப்புகள் உண்டு என்று அடியார்க்கு நல்லார் சிலம்பில் குறிப்பிடுகின்றார். [5] இவற்றைத் தாளமின்றி பண்ணுடன் பாடப்படுவன என்றும், பண்ணுடனும், தாளத்துடனும் பாடப்படுவன என்றும் குறிப்பிடுவர். தாளமின்றிப் பாடப்படும் பாடல்கள் தற்காலத்தில் இசையாளர்களால் விருத்தம் என்று வழங்கப்பட்டு வருகின்றன.

"பண்ணுடன் நடப்பன, பண்ணும் தாளமும்
நண்ணி நடப்பன என இரண்டு இசைப்பா" [6]

- எனக் குறிப்பிடுகிறார்

இசைத் தமிழ் இலக்கண ஆராய்ச்சியாளர் முனைவர். இரா. திருமுருகன்.

இசைத் தமிழ் இலக்கண மரபிற்கேற்ப சைவக் குரவரெனும் நால்வரான அப்பர், சுந்தரர், ஞானசம்பந்தர், மாணிக்க வாசகர் ஆகியோரால் படைக்கப்பட்ட தேவாரம், திருவாசகம் போன்ற பன்னிரு திருமுறைகளில் காணப்படும் பண்முறையிலான இசையே இங்கு தமிழ்த் திருமுறை இசையெனக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

கருநாடக இசை, தமிழிசையன்றி வேறில்லையெனப் பல ஆய்வுகள் செய்து நிறுவி வந்தாலும், இன்றளவும், இசைப் பயிற்சி முறையிலும், பாடும் முறையிலும் அடிப்படையில் சில வேறுபாடுகள் நிலவுவதாலும், தமிழ்த் திருமுறை இசை தனித் தன்மையுடன் விளங்குவதாலும் தென்னகச் செவ்விசையிலிருந்து மாறுபட்டு விளங்குவதாக இசை ஆய்வாளர்கள் கருத்துக் கொள்வர். [7] தென்னச் செவ்விசை, தமிழ்த்திருமுறை இசையினின்றும் திரிபடைந்து வேறுபட்டு விளங்குவதாக இந்நூலாசிரியர் கருத்துக் கொண்டு விளக்கம் தர முற்படுகிறார். இந்த அடிப்படையில் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் தமிழ்த் திருமுறை இசை என தனித்துவ நிலையில் இங்கு கண்டறியப்படுகிறது.

(3) நாட்டுப்புற இசை :

கிராமிய இசை என வழக்கிலிருந்துவரும் இசையே 'நாட்டுப்புற இசை' என்று இங்கு குறிப்பிடப்படுகிறது. பெரும்பான்மை மக்களான உழைக்கும் வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த சிற்றூர் மக்களின் இசையே நாட்டுப்புற இசையெனக் கொள்ளத்தக்கது. இசை இலக்கணம் வகுக்கப்படாத நிலையில் உழைக்கும் மக்களிடையே நாட்டுப்புற இசை விளங்குகிறது. 'உழைப்பின் வாயிலாக உணர்ச்சி ஓசை கிளம்புவதைப் போன்றே உணர்ச்சி ஓசையின் மூலமாகப் பாட்டு கிளம்புகிறது' [8] என்பார் முனைவர். கே.ஏ. குணசேகரன்.

இசை இயலார் நாடோடி சங்கீதம், பொது ஜன கானம், பாமர ஜன கானம் ஆகிய பெயர்களில் இந்த இசையைக் குறிப்பிடுவர். [9] செவ்விசை மேதைகளாகிய தியாகராஜர், கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், இராமசாமி சிவன் முதலியோரும் கிராமிய இசை வகைகளில் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். [10]

இவ்வகை இசையில் சிந்துப்பாடல்கள், தெம்மாங்கு எனப்படும் தென் பாங்கு, ஒப்பாரி போன்ற இசை வடிவங்கள் எவ்வாறு சுவாமிகளால் அவர்தம் நாடகங்களில் கையாளப் பட்டுள்ளன என்று ஆராயப்படுகிறது.

(4) காவடிச் சிந்து:

சிந்துப் பாடல்கள் தமிழகத்தில் பலவகைகளைக் கொண்டுள்ளன. சிந்து என்ற சொல் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே இருந்திருக்கிறது. ஏழு,எட்டு,ஒன்பது எழுத்துகள் அமைந்த நாற்சீர் அடிகளை சிந்தடி என்பார்கள். [11]

"ஏழெழுத் தென்ப சிந்தடிக்கு அளவே
ஈரெழுத் தேற்ற மல்வழியான" [12]
- என்பார் தொல்காப்பியர்.

பஞ்சமரபு ஆசிரியர் அறிவனார் இரண்டடிச் செய்யுளை சிந்தடிச் செய்யுள் என்கிறார். 'இரண்டடியாய் அவை தம்முள் ஒத்து வருவனவாய் அமைந்தது பண்டைக்காலச் சிந்து'. [13]

இவற்றை முனைவர் கே.ஏ.குணசேகரன் நொண்டிச் சிந்து, வழிநடைச் சிந்து, காவடிச் சிந்து, நெளிவுச் சிந்து, கும்மிச் சிந்து, வளையல் சிந்து என வகைப்படுத்துவர். [14] காவடிச் சிந்து என்பதும்

நாட்டுப்புற இசை வகையில் அடங்கியதே என்பது அவரது கருத்து. எனினும் சிந்து வகைச் செய்யுட்கள் நாளடைவில் உருப்படி வகைகளாக மாறியமைந்துள்ளன. பழங்கால சிந்துப்பா பிற்காலத்தில் இசை உருவாகிய சிந்துவிலிருந்து பெரும் வேறுபாட்டைக் கொண்டது.

சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில், குறிப்பாக, அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் *காவடிச் சிந்துப் பாடல்களை முதலடியுடன் வர்ணமெட்டு (தெள்ளு தமிழுக்குதவு சீலன் என்ற மெட்டு) என்று குறிப்பிட்ட நிலையில் ஆங்காங்கு நாடக நிகழ்விற்கேற்ப பாடல்களை எழுதி இசையமைத்தும் உள்ளார் சுவாமிகள்.

(5) இந்துஸ்தானி இசை :

முகமதியர் ஆட்சிக் காலத்தில் இந்திய இசையுடன் அராபிய இசையின் கலப்பு மற்றும் அதன் தாக்கத்தின் விளைவாக இந்துஸ்தானி இசைவடிவம் தோன்றியது. "பதின் மூன்றாம் நூற்றாண்டு வரை ஒன்றெனத் திகழ்ந்து வந்த இந்திய சங்கீதம் டில்லியில் முஸ்லீம் மன்னர்கள் ஆதிக்கம் பெற்ற காலத்தில் பார்ஷியா, அரேபியா போன்ற முஸ்லீம் நாடுகளிலிருந்து வந்த சங்கீத முறைகள் இந்திய சங்கீதத்தில் கலந்தன. இதன் காரணமாக இந்திய சங்கீதமானது வட இந்தியாவில் மாறுதல் பெற்றது. எனவே அயல்நாட்டு முறை கலந்த வட இந்திய சங்கீதம் 'இந்துஸ்தானி சங்கீதம்' எனவும், பூர்வீக பத்ததியையே கடைப்பிடித்த தென்னிந்திய சங்கீதம் கர்னாடக சங்கீதம் எனவும் அழைக்கப்பட்டன. பதினான்காம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் எழுதப்பட்ட 'சங்கீத சுதாகரம்' என்னும் ஹரிபாலரின் கிரந்தத்தில் முதன் முறையாக இந்திய சங்கீதத்தில் ஏற்பட்ட இரு பிரிவுகளின் குறிப்பு காணப்படுகின்றது. அவை (1) கர்னாடக சங்கீதம் (2) இந்துஸ்தானி சங்கீதம் என்பன". [16]

"பல்வேறு நாட்டினரின் குடியேற்றமும், பல்வேறு கலாச்சாரக் கலப்புகளுமே இத்தீபகற்பத்தின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். இந்நாட்டின் பரந்த வெளியிலும், மலைப்பகுதிகளிலும் ஏராளமான பலதரப்பட்ட

---

* அண்ணாமலை ரெட்டியார் : (1860 - 1891) காவடிச் சிந்து என்னும் நூலை இயற்றியவர். ஊத்து மலை நிலக்கிழார் இருதயாலய மருதப்பத் தேவர் அவர்கள் கழுகுமலை முருகன் கோயிலுக்குக் காவடி எடுத்துச் செல்லுகையில் அவர்முன் சென்று சிந்துக்களைப் பாடிப் பக்தி பரவசமூட்டினார். காவடிச் சிந்துப் பாடல்களில் தலைசிறந்து விளங்குவது இவருடைய பாடல்களே. (தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொ. 1, ப. 27)

மக்களும் பழங்குடியினரும் பல்லாண்டுகள் வாழ்ந்து மறைந்தனர். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தம் கலாச்சாரத்தையும், இசையையும் இந்தியாவிற்கு அளித்துள்ளனர். இந்திய நாட்டின் பாரம்பரிய இசைப்பாணியுடன் வெளிநாட்டினரின் இசைப்பாணியும் கலந்த நிலையின் விளைவாக பழமையான இந்திய செவ்விசை வட இந்தியாவில் இந்துஸ்தானி இசை என்றும் தென்னிந்தியாவில் கர்நாடக இசை என்றும் இரு பெரும் இசை வகைப்பாடுகளாக உருப்பெற்றன. தற்காலம் வேகமாக வளர்ந்துவரும் செய்தித் தொடர்பு வசதிகளால் இரு இசை வகைகளும் நெருங்கி வருகின்றன. அத்துடன் ராக பாவங்களும், தன்மைகளும், பாணிகளும் கூட பரிமாற்றம் செய்து கொள்ளப்படுகின்றன". *[17]

மனித உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாக இசையுள்ளது. உலகமுழுதும் மனிதர்களால் உருவாக்கப்பட்ட இசையில் ஒருவித ஓரியல்புத் தன்மை பொருந்தியிருப்பது வியப்பில்லை. இந்துஸ்தானி இசையில் குறிப்பிடப்படும் பல இராகங்கள் தென்னகச் செவ்விசையோடு பொருந்தி வருவதை நாம் ஒப்பிட்டு நோக்குகையில் அறியமுடிகிறது.

எடுத்துக்காட்டு :

தென்னகச் செவ்விசை	இந்துஸ்தானி இசை
கல்யாணி	கல்யாண் (யமன் கல்யாண்)
கானமூர்த்தி	கோமல் பைரவ்
சக்ரவாகம்	ஆஹீர்பைரவ்
சுபபந்துவராளி	தோடி
ஹிந்தோளம்	மால் கௌன்ஸ்
ரேவதி	பைராகி பைரவ் [18]

* "This migration and mixing of cultures is of particular interest for this peninsula. On the plains and mountains of this land have lived and died many a tribe and culture, each contributing its own to the music of India. The interaction of these musical styles, indigenious and foreign, has resulted in the two broad systems of classical music - North Indian (HINDUSTANI) and South Indian (Karnatak), with the coming of quicker and wider means of communication, the two are coming closer; stylistic characteristics, ragas and attitudes are being exchanged". (chaitanya Deva, An Introduction to Indian Music.)

இராகங்களைப் பாடும் முறையிலும், பாடல்கள் பாடப்படும் முறையிலும் தென்னகச் செவ்விசையிலிருந்து மிகவும் மாறுபாடாக நிற்பதால் இந்துஸ்தானி இசையைத் தனியாக நோக்க வேண்டியுள்ளது.

சுவாமிகள் வாழ்ந்த காலத்தில் தமிழகத்தின் இசையரங்குகளில் இந்துஸ்தானி இசையின் தாக்கம் குறிப்பிடும்படி இருந்ததால் அவரின் நாடகங்களிலும் பரவலாக இந்த இசை இடம் பெற்றுள்ளது இங்கு நோக்கற்பாலது.

(6) மேற்கத்திய இசை :

ஆங்கிலேயர் ஆட்சியின் மூலம் நம் இந்தியச் சமூக வாழ்க்கையின் பின்னிப் பிணைந்த ஐரோப்பியக் கலாச்சாரக் கூறுகளில் ஒன்று மேற்கத்திய இசை என்றழைக்கப்படும் மேலை நாட்டிசை. ஆங்கிலேயரின் இசை முறைமை கிறித்துவ மதம் நம் நாட்டில் வேரூன்றி கிறித்துவ தேவாலயங்கள் மூலம் பரவலானது. இதன்மூலம் செவ்விசையரங்குகளிலும் கூட 'இங்கிலிஷ் நோட்' * என்றழைக்கப்படும் மேற்கத்திய இசைவடிவம் இடம்பெறலானது. இசைத் துறையில் தொழில்முறைக் கலைஞர்களால் 'இங்க்லீஷ் நோட்' எனவும், 'நோட்' எனவும் குறிப்பிடப்படும் இசையே இந்நூலில் மேலை நாட்டிசை (WESTERN MUSIC) எனக் கொள்ளப்படுகிறது. சுவாமிகள் 'இங்க்லீஷ் நோட்' என்றே குறிப்பிட்டிருப்பதால் இந்தச் சொல்லாக்கமே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

இதுவரை கண்டுள்ள இசைவகைகள் சுவாமிகளது நாடகங்களில் பயின்று வந்துள்ள விதங்கள் குறித்து எடுத்துக்காட்டுகளோடு விளக்கப்படுகிறது.

---

* சங்கீத வித்வான் காலஞ்சென்ற மதுரை மணி அய்யரால் மிகவும் பிரபலமானது சங்கராபரண ராக இங்க்லீஷ் நோட். இதுவே சிறிய மாற்றத்துடன் தில்லானா மோகனாம்பாள் திரைப்படத்தில் எம்.பி.என். சேதுராமன் பொன்னுசாமி சகோதரர்களால் நாதஸ்வரத்தில் இசைக்கப்பட்டுள்ளது.

தென்னகச் செவ்விசை

இவ்விசை வகை உருப்படிகள் கிருதிகள் என்றும் கீர்த்தனைகள் என்றும் வேறுபடுகின்றன.

கிருதி :

கிருதி என்னும் சொல்லுக்கு தமிழிசை கலைக் களஞ்சியத்தில் பனுவல் என்று பொருள் சொல்லப்படுகிறது. [19] காலக் கணக்குகளில் சொற்பகுப்புகள் கொண்டு பாடல் பன்னப்படுவது பனுவலாகும். இந்தப் பனுவலெனும் கிருதிகளில் இசையே முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. குறிப்பிட்ட கிருதி அல்லது பாடல் அதாவது பனுவல் என்பதில் ஒவ்வொரு சொல்லும், சில வேளைகளில் ஒவ்வொரு எழுத்தும், அவசியம் கருதி ஒவ்வொரு வரியும் பலமுறை மீண்டும் மீண்டும் பாடுபவரால் அல்லது இசைப்பவரால் விரிவாக்கங்களைப் பெறும். இசையியலில் இவ்விரிவாக்கம் 'சங்கதி' என்று குறிப்பிடப்படும். [20]

செவ்விசை யரங்குகளில் தலை சிறந்து விளங்குவது கிருதியேயாகும். இசையியலில் ஓர் உருப்படியின் சொல் வடிவம் (சாகித்யம்) மாது என்றும், அதற்கான இசை வடிவம் தாது என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. [21] கிருதியில் இசை வடிவமே மிக முக்கியமாக விளங்குவதால் இவ்வகை உருப்படிகளில் சொற்களும் சொற்களின் எழுத்துக்களும் மிகவும் சுருக்கமாக அமையும்.

பாடலின் சுர அமைப்பு மூன்று மண்டிலங்களிலும் (ஸ்தாயி) பரந்து விரிந்து ஒரு ராகத்தின் முழுவடிவம், அதன் சுரங்களின் கட்டுக்கோப்பு, சுரத் தாண்டுதல்கள், கமகங்கள், சுரக் கோர்வைகள் யாவும் இடம்பெற்று அப்பண்ணின் நுண்ணிய மாண்புகள் வெளிப்படும்.

கிருதி என்பது கீர்த்தனை வடிவத்தைப் போலவே பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற கட்டமைப்பைக் கொண்டிருக்கும். சில கிருதிகளில் அனுபல்லவி இல்லாமல் பல்லவி, சரணங்கள் மட்டுமே இருக்கும். ஓர் இசைக் கலைஞனின் முழு இசை ஞானத்தையும், பாடு திறத்தையும் வெளிப்படுத்தவல்லது கிருதியேயாகும்.

---

* 'தாது மாது ஸமாயுக்தம் கீதமித்யுச்யதே புதை : '

கீர்த்தனை :

கீர்த்தனை என்னும் இவ்வகை உருப்படிகள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற கட்டமைப்பின் உறுப்புக்களை கெரண்டிருக்கும். சில கீர்த்தனைகளில் அனுபல்லவியிராது. பல சரணங்கள் இருக்கலாம். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் இவை தமிழில் முறையே எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு என்று குறிப்பிடப்படுகின்றன.

பல்லவி ஓரடி அல்லது ஈரடி கொண்டிருக்கும். பல்லவி ஈரடிகள் கொண்டிருப்பின் முதலடி அல்லது இரண்டாமடியில் தனிச் சொல் பெற்றும் அன்றிப் பெறாமலும் அமையும். கீர்த்தனைகளே கீர்த்தனம் என்றும் வழங்கப் பெறுகிறது. செவ்விசையரங்குகளில் மிகவும் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுபவை கீர்த்தனைகளே. கீர்த்தனையில் சாகித்தியத்திற்கு மட்டுமே முக்கிய இடமுண்டு. சொற்களை பாவத்துடன் வெளிப்படுத்தும் கருவியாக மட்டுமே இசை பங்களிக்கிறது. பாடல்களில் உள்ள சொற்களுக்கு மிகுந்த முக்கியத்துவம் கீர்த்தனைகளில் இருப்பதாலேயே இசை நாடகங்கள் கீர்த்தனைகளைக் கொண்டே புனையப் பட்டன. எனவேதான் அருணாசலக் கவிராயரின் 'இராம நாடகமும்' கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தன் சரித்திரமும் கீர்த்தனை நாடகங்களாக அறியப்படுகின்றன.

கதைகளில் வரும் கீர்த்தனைகளே தருக்கள் எனப்படுகின்றன. இராம நாடகத்தில் 'தருக்கள்' எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பவை கீர்த்தனைகளே. அக்காலத்தில் கீர்த்தனையே தரு என்ற பெயரில் வழங்கப்பட்டதாக் கொள்ளலாம்.[22] சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் கிருதி, கீர்த்தனை என்னும் தென்னகச் செவ்விசை வடிவங்கள் விரவிக் கிடப்பதைக் காணலாம்.

சுவாமிகளுக்கு முன்னோடியாக அருணாசலக் கவிராயரும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியும் கீர்த்தனை வடிவத்தில் இசை நாடகங்கள் புனைந்திருப்பது நமது கவனத்தில் கொள்ளத் தக்கதாகும்.

தென்னகச் செவ்விசை வடிவம், சுவாமிகளால் கையாளப்பட்டுள்ளவிதம் குறித்துக் காண்போம்.

எடுத்துக்காட்டுகள் :

1. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

அ. இந்நாடகத்தில் தினைப்புனத்தில் வள்ளியைச் சந்தித்தபின் நாரதர் முருகப் பெருமானைச் சந்திக்கும் காட்சியில் நாரதர் பாடுவதாகக் கீழ்க்கண்டவாறு பாடலமைந்துள்ளது.

பல்லவி

ஞான தேசிகா மெய்
ஞான தேசிகா
நலமாகவே அயில் வேலையும்
பலமாகவே வேருன்றிய
(ஞான)

அனுபல்லவி

கானமாமயில் கடவுள் கடம்பா
காளி கபாலி குழந்தாய்
வேள்வி மகாமலை அமர்ந்தாய்
(ஞான)

சரணம்

காலை வேளை யெழுந்து ஓடி
கானில் வந்து நின்றேன் பாடி
சோலை நிறை யோரம் ஓடி
கண்டேன் கனி யொன்றை நாடி
கல கலவென ஒலி இசையுடன்
பல முடனதை பருகுவாய் ரசம்
(ஞான)

(வ.தி., ப. 28)

தோடி ராகத்தில் ரூபக தாளத்திலமைந்துள்ள இப்பாடலின் பல்லவியை சுருக்கமாக இசைக் குறியீடுகளுடன் சுர தாளக் குறிப்புகளுடன் காண்போம்.

பல்லவி

1. ; ச ரி க ம கா , ரீ // சா ; ; ; சா ரி ச நி த //
ஞா ன தே சி // கா . . . மெ . ய் . . //

2. நீ ச ரி க ம கா , ரிசரி // கா ; ; ; ப ம க ரி //
. ஞா . ன , தே . . சி . // கா . . . மெ , ய் , //

3. ச நி சா ரி சா ரி மா ப ம கா மா //
. . ஞா , ன , , தே , , , சி //

ப த நிச் ரிச்ச் நி த ப ம க ரி நி
கா . . . . மெ ய் . .
(ஞான)

'இப்பாடல், சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான தியாகராஜரின் இதே ராகத்திலமைந்த "ஆரகிம்பவே - பா - லாரகிம்பவே" என்ற கிருதியின் வர்ண மெட்டினை ஒட்டி சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்டது. * அக்காலத்தில் கதாகாலட்சேபங்களிலும், செவ்விசையரங்குகளிலும் மிகவும் பரவலாகக் கையாளப்பட்டதை மனதிற்கொண்டு சுவாமிகள் இப்பாடலைப் புனைந்திருப்பதாகக் கொள்ளலாம். இப்பாடல் கிருதி வடிவத்திலமைந்துள்ளது. 'ஆரகிம்பவே' [23] கிருதியின் இசை வடிவத்தை நோக்குங்கால், இப்பாடல் பாடுபவருடைய கற்பனை வளத்திற்கு எவ்வளவு வாய்ப்பளிக்கும் தன்மையது எனப் புரிந்துகொள்ளலாம். இப்பாடலின் பல்லவியிலும், அனுபல்லவியிலும் நாரதர் முருகப்பெருமானைப் பற்றிப் பாடுகிறார். சரணத்தில் வள்ளியைத் தாம் கண்டதைப் பற்றிய செய்தியைக் கூறுகிறார். தியாகராஜரின் கிருதியை ஒட்டித் தமது பாடலைப் புனைந்திருந்தாலும் சரணத்தில் நாடகத்திற்கான தேவையை உணர்ந்து ஆறு அடிகள் எழுதியுள்ளார். கடைசி இரண்டு அடிகளையும் முடுகுகளாகச் செய்திருப்பது சுவாமிகளின் நாடக இசைப் புலமையை நன்கு வெளிப்படுத்துகிறது. தியாகராஜரின் கிருதியில் சரணம் நான்கு அடிகளை மட்டுமே கொண்டுள்ளது.

---

* தகவல் : இசை நாடக நடிகர். கலைமாமணி. பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர், நாள் : 27-2-93.

ஆ. தினைப்புனத்தில் வள்ளியைக் காணும் நாரதர் முருகன் பெருமையை அவருக்கு எடுத்துக் கூறல்.

பல்லவி

முருகன் திருமால் மருகன் பெருமை அந்த
முக்கண்ணனுக்கு மில்லை - கழுகாசல

அனுபல்லவி

இருகாலும் மனதிவனைக் கண்டால்
இனகும்படி களிபொங்கிட - வளமிஞ்சிய கழுகாசல
(முரு)

சரணம்

கார்த்திகைப் பெண்கள் அருமை பெருமை கண்டு
களிக்கவரும் பாலன் அதிற்
காணும் கிரவுஞ்ச மாமலையை வேறு
கண்ட வடிவேலன்.
ஆர்த்த அசுரரை அன்றுகொல்லும் வேலன்
ஆடும் மயில் மீது ஆரோகணக் கோலன்
கோர்த்த கடம்ப மலரணியும் சீலன்
குகனென்றவர் சுக முற்றிட
புவனத்திடை புகழ் பெற்றிட
(முரு)
(ச. சு. நா. பா., பக். 29 - 30)

இப்பாடலில் 'குட்டிப் பிரமனை முன் சிறையிட்டவன்' என்ற மற்றொரு சரணமும் உள்ளது.

இப்பாடலில் சொற்களும், ஒவ்வொரு சொல்லிற்குமான எழுத்துக்களும் அதிகமிருப்பதைக் காணலாம். இதில் சாகித்தியத்திற்கான முக்கியத்துவத்தை நன்கு உணரமுடியும். இப்பாடலை அடாணா ராகத்தில் ரூபக தாளத்திலமைந்திருக்கிறார் சுவாமிகள். இக்காட்சியில் வள்ளியை

---

* இப்பாடல் மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை வெளியிட்டிருக்கும் சுவாமிகள் எழுதியுள்ள வள்ளித் திருமணம் நாடகப் பதிப்பில் இல்லை. எனினும் வள்ளித் திருமணத்தில் இக்காட்சிக்காக சுவாமிகளால் எழுதப்பட்டு கிட்டப்பா போன்றவர்களால் பாடப்பட்டுப் புகழடைந்தது.

தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன்.

முருகன் பேரில் காதல் கொள்ளச் செய்வதே நாரதரின் நோக்கமாகையால் இசை விரிவாக்கத்திற்கு இடம் தராத வகையில் அதே சமயம் இசையுடன் கருத்தை மையப்படுத்தும் நோக்கில் இப்பாடலை சுவாமிகள் புனைந்திருக்கிறார். அனுபல்லவியின் இரண்டாவது வரியிலும், சரணத்தின் கடைசி வரியிலும் தமது நாடக இசைத் தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் முடுகுகளாக அமைந்திருப்பதைக் கீழ்க்கண்ட சொற்கட்டுகளில் பொருத்திப் பார்க்கலாம்.

த க தை த் த க   த க தை த் த க
இ ள கு ம் ப டி   க ளி பொங் கி ட
வ ள மி ஞ் சி ய   க ழு கா ச ல
(முருகன்)

கு க னெ ன் றவர்   சு க மு ற் றி ட
பு வ ன த் திடை   புகழ் பெ ற் றி ட
(முருகன்)

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

அ. அல்லி ராணியின் அரசவைக்கு வந்த அர்ச்சுனன் வெகுநேரம் நிற்க வேண்டியிருந்ததால் தன்மேல் கோபமாயிருக்கும் அல்லியை நோக்கிப் பாடுதல்,

பல்லவி

எத்தனை நேரமாக இப்படி நிற்பேன் கால்கள்
இற்றிற்று நோகுதையோ

அனுபல்லவி

சத்தியமாக இனி சகிக்க என்னாலாகாது
தரணியா ளரசியே வருமமேனோ தகாது.
(எத்தனை)

சரணம்

அபச்சாரந்தினம் செய்யும் பகைவனும் வீடு வந்தால்
உபசாரம் செய்யவேணும் - என
அறிவுடையோருரைப்பார் அதிலும் நான் உன்கணவன்
ஆனதாலழைக்க வேணும்
சபையினில் வந்துநின்று சாம நேரமாவதாலே
சஞ்சலமிகுந்த தெந்தன் நெஞ்சமுந் துன்பத்தினாலே
(எந்தனை)
(பவள, ப. 40)

இப்பாடல் தன்யாசி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் சுவாமிகளால் புனையப்பட்டுள்ளது. கீர்த்தனை வடிவிலமைக்கப்பட்டுள்ள பாடல் இது. பொதுவாகக் கீர்த்தனையில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பில் அனுபல்லவியில் இரண்டடிகளிருப்பின் சரணம் நான்கடிகளைக் கொண்டிருக்கும். சரணத்தின் மூன்றாமடியும் நான்காமடியும் அனுபல்லவியைப் போன்றே பாடப்படும். அதன் காரணமாகவே அவை அனுசரணம் என்றழைக்கப்படும். * ஆனால் இப்பாடலில் சுவாமிகள் சரணத்தில் ஆறடிகளை வைத்துக் கடைசி இரண்டடிகளை அனுபல்லவி போல் பாடும்படி அமைத்திருக்கிறார். இதுபோன்ற பாடலமைப்பு அருணாசலக் கவியின் இராம நாடகத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வடிவமே அதில் தரு என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இராம நாடகத்தில் வரும் கீழ்க்கண்ட பாடலுடன் இதை ஒப்பு நோக்கலாம். அப்பாடலில் பல்லவி ஓரடியும், அனுபல்லவி ஈரடிகளும், ஆறடிகளைக் கொண்ட சரணங்கள் மூன்றும் அமைந்துள்ளன.

ஸ்ரீ ராமருக்கு சுக்கிரீவன் துணிவு கூறல்

தரு

நாட்டகுறிஞ்சி இராகம் ஆதி தாளம்

பல்லவி

ஏதுக்கு இந்த விசாரம் ஏதுக்கித்தனை தூரம் [24]

சுவாமிகள் இசை நாடக மரபைப் பின்பற்றுவதில் எவ்வளவு உறுதியாக இருந்திருக்கிறார் என்பதற்கு இது ஒரு சான்றாகத் திகழ்கிறது.

---

* ஒப்பு நோக்க : பல்லவி - அனுபல்லவி.
சரணம் - அனுசரணம்.

இந்நாடகத்தைப் படைப்பதற்குமுன் தனது 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் இதே ராகத்தில்,

'சுந்தரம் நிறைந்து ததும்பும் சிறந்த மங்கை இவள்
எந்த ஊரிங்கு ஏன் வந்தாள்'

(வ. தி., ப. 18)

என்ற கீர்த்தனையை ஆதி தாளத்திலேயே இயற்றியுள்ளார். இப்பாடலின் வர்ணமெட்டில் பல பாடல்களை வெவ்வேறு நாடகங்களில் நிகழ்விற்கேற்ப சுவாமிகள் படைத்திருக்கிறார். இதன்மூலம் இந்த வர்ண மெட்டு மக்களால் மிகவும் விரும்பி சுவைக்கப்பெற்றது என்பதை அறிய முடிகிறது. தியாகராஜரின் 'ஸங்கீத ஞானமு பக்திவினா' என்னும் இதே ராக, தாளத்திலமைந்த கீர்த்தனையின் தாக்கமும் இப்பாடலில் பதிவாகியுள்ளது. ''அக்காலத்தில் இசையரங்குகளிலும், கதாகாலட்சேபங்களிலும் இக்கீர்த்தனை மிகவும் அதிகமாகப் பாடப்பட்டுள்ளது. சுவாமிகள் தன்யாசிராகத்தை அதிகமாகத் தமது பாடல்களில் கையாண்டிருப்பதற்கு இதுவும் ஒரு காரணமாக இருக்கக்கூடும்". *

(ஆ) பவளக் கொடியில் தோழிகள் அர்ச்சுனனிடம் வந்து சரப்பளியை அரசி வாங்கி வரச் சொன்னதாகக் கூறியதும், அர்ச்சுனன் அவர்களுக்குப் பதிலிறுத்துப் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது இப்பாடல்.

கண்ணிகள்
ஏதுக்கிந்த சரப்பளியினால்
இறுக்கிக் கட்டினாளென்னை
வாதுக்கிங்கவள் வந்தெதிரிட்டாலும்
வாங்குவாளோ பொருள்தனை
(ஏதுக்)

கோட்டை கொத்தள மேறிக் குதித்தேனா
கொல்லை வழிவந்து கள்ளமும் வைத்தேனா
வீட்டுப் பொருள்களை கொள்ளையுமிட்டேனா
வேடிக்கைக்கு கட்டினாலு மிப்படித்தானா
(ஏதுக்)

(ச. சு. நா. பா., ப. 88)

நான்கு கண்ணிகளைக் கொண்ட இப்பாடலை சுவாமிகள் பூர்விகல்யாணி இராகத்தில், நான்கு எண்ணிக்கை கொண்ட மூன்றன் நடையில் (சதுச்ர ஜாதி ஏக தாளத்தில் திச்ர கதியில்) அமைந்துள்ளது சிறப்புக்குறியது.

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் 27-2-93.

த கி ட - த கி ட - த கி ட - த தீ ம்

ஏ து க் கி ந் த ச ரப்ப ளி யினால்

இ றுக்கிக் க ட் டி னா ள் எ ன் னை

சுவாமிகள் இப்பாடலின் முதற் கண்ணியை பல்லவியாகவும், மற்ற மூன்று கண்ணிகளையும் சரணங்களாகவும் அமைத்துள்ளார். இப்பாடலில் அனுபல்லவி இல்லை. (முழுப் பாடலையும், சுரதாளக் குறிப்பையும் பின் இணைப்பில் காண்க.) இதுபோன்ற கண்ணிகளால் அமைந்த பாடல்கள் இராம நாடகத்தில் விரவிக் கிடக்கின்றன. அவை யாவும் 'திபதை' எனக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன.

<u>எடுத்துக்காட்டு :</u>

திபதை - மோகன ராகம் - ஆதி தாளம்

கண்ணிகள்

செம்பவள வல்லிபோல எங்கே - வந்தாய் வந்த
சேதி என்ன சொல்வாய் . பெண்பாவாய்
கும்பிடப் போன தெய்வம் எதிர்வந்ததென்றாசை
கொண்டு காண வந்தேன் என் கோவே [25]

இப்பாடலில் பதினாறு கண்ணிகள் உள்ளன. சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் தேவைக்கேற்ப தர்க்கப்பாடல்களிலும் இவ்வகை உருப்படிகளைப் பரவலாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இசை நாடகத் தன்மைகள் நிறைந்தவையாக சுவாமிகள் நாடகங்கள் திகழ இவை உதவிபுரிகின்றன.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

அ. சாவித்திரியும் தோழியரும் உலவும் நந்தவனத்தின் மற்றொரு பகுதியுனுள் நுழையும் சத்தியவான் நந்தவனத்தின் அழகைக் கண்டு வியந்து பாடுகிறான்.

பல்லவி

இந்த வனப் பெருமை என்ன சொல்லுவேன்
என்ன சொல்லுவேன் - நான் என்ன சொல்லுவேன்

அனுபல்லவி

எந்த விடத்தினிலும் இதனைப் போல் கிடையாது
என்பதிற் சந்தேகமேது இசைந்திப்போது
(இந்த)

சரணம்

வகை வகை மலர்த்தோட்டம் மது வண்டினங்கள் கோஷ்டம்
மயிலினங்களினாட்டம் மகாசிரேஷ்டம்
(இந்த)
(ச. சா., ப. 17)

இப்பாடலை சுவாமிகள் கமாஸ் இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் அமைத்துள்ளார். கீர்த்தனைவடிவிலுள்ள இப்பாடலில் சரணத்தில் ஈரடிகளே வருகின்றன. புகழ்பெற்ற இசை நாடக நடிகர் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா பாடியுள்ள காமி சத்தியபாமா - கதவைத் திறவாய்' என்ற பாடல் இப்பாடலின் வர்ணமெட்டிலேயே அமைந்துள்ளது நோக்கற்பாலது. சுவாமிகளின் வர்ண மெட்டுகள் பொதுமக்களிடையே மிகவும் பரவலாக அறியப்பட்டு, விரும்பப்பட்ட நிலையை இதன்மூலம் ஊகிக்கமுடியும்.

'காமி சத்திய பாமா - கதவைத்திறவாய்' - என்ற வரியில் கதவைத் திறவாய் . . . . திறவாய் . . . . . . திறவாய் . . . . . எனப்பாடப்படும். இதன் மூலம் 'இந்த வனப்பெருமை' பாடலில் 'என்ன சொல்லுவேன். . . . சொல்லுவேன் . . . . சொல்லுவேன் . . . . . ,' என்பதேயாகும். *

இதேபோன்று அனுபல்லவியில் இப்போது என்ற சொல்லும், சரணத்தில் சிரேஷ்டம் என்ற சொல்லும் விரிவாக்கம் செய்து பாடப்படும். பாடக்கூடிய கலைஞரின் இசையறிவைப் பொறுத்து மேலும் விரிவாக்கம் செய்யக் கூடிய வகையில் இப்பாடலை சுவாமிகள் அமைத்துள்ளார். இவ்வாறு பாடும்போது பாடலின் சுவை கூடுவதுடன் நாடகக் கதாபாத்திரக் கலைஞர் அங்க அசைவுகளுடன் மேடையின் பரப்பில் பலவாறாகத் தாளத்துடன் நகர்வதற்கும் துணைபுரிகிறது.

ஆ. சாவித்திரியின் தாய் மாளவியிடம் தோழிகள் நந்தவனத்தில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளையும் சாவித்திரி சத்தியவானை சந்தித்ததையும் பற்றிக் கூறல்.

---

* தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் - 29-2-96.

பல்லவி

அம்மணி நீ சொல்லக் கேளாய் - நாங்கள்
அன்று பூங்காவனத்தில் சென்றுவந்த விதத்தை
(அம்மணி)

அனுபல்லவி

செம்மையான மலரைப் தேடிப்பறிக்கும்வேளை
வெம்மைக் குணமோர் சிங்கம் விரட்டியதுன் மகளை
வேதை கொண்டாள் - அங்கு
பாதை கொண்டாள் - வாடி
மேனி நொந்தோடித் துவண்டாள்
(அம்மணி)

சரணம்

வந்தவ்வேளையில் சத்ய வானென்றும் ராஜ புத்ரர்
அந்தச் சிங்கத்தைக் கொன்று ஆரணங்கை ரட்சித்தார்
அது நாளாய் - செய்
வதுதோணாள் - அவர்
ஆசையாலிவ்விதமானாள்
(அம்மணி)
(ச. சா., ப. 38)

இப்பாடல் பரசு இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் கீர்த்தனை வடிவிலமைந்துள்ளது. இதே வர்ணமெட்டில் பல பாடல்களை சுவாமிகள் வெவ்வேறு நாடகங்களில காட்சிக்கேற்ப புனைந்துள்ளார். தமிழ் இசை நாடக உலகில் பெரும் புகழ்பெற்றுத் தன்னிகரற்று விளங்கிய தேச பக்தர் எஸ். எஸ். விஸ்வநாததாஸ் பாடிய 'கதர்க்கப்பல் கொடி தோணுதே' * என்ற பாடல் இதே வர்ணமெட்டில் அமைந்த பாடல் என்பது இங்கு நோக்கற் பாலது. பிறகாலத்தில் இசை நாடகமேடைக் கலைஞர்களுக்கு

---

* நாடகப் புத்தகப் பதிப்பு ஆசிரியரால் 'கதர்க்கப்பல் கொடி தோணுதே' என்ற மெட்டு என்ற தலைப்பின்கீழ் இப்பாடல் அச்சிடப் பட்டுள்ளது. இப்புத்தகம் வெளியிடப்பட்ட ஆண்டு 1935. எனவே அச்சமயத்தில் இப்பாடல் பிரபலமடைந்திருப்பதையொட்டி இவ்வாறு குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதாகக் கொள்ளலாம். சுவாமிகளின் பாடல் காலத்தால் முந்தியது என்பதாலும், சுவாமிகளின் வர்ணமெட்டுகள் பலராலும் கேட்டறியப்பட்டவை என்பதாலும், 'அம்மணி நீ சொல்லக் கேளாய்' என்ற மெட்டில் 'கதர்க் கப்பல் கொடி தோணுதே' புனையப்பட்டது எனக் கொள்ளவேண்டும் என்பது நூலாசிரியர் கருத்து. மேலும் விஸ்வநாததாஸ் சுவாமிகள் சீடர் பரம்பரையில் வந்தவர் என்பதும் இங்கு உற்று நோக்க வேண்டியுள்ளது.

விடுதலை உணர்வைத் தூண்டக் கூடிய பாடல்கள் பலவற்றைப் பாடவும் ஏற்ற தளமாக மாறியது. அதற்குத் துணை புரிந்தது பாமர மக்களிடைய வெகுவாக அறியப்பட்டிருந்த சுவாமிகளின் இது போன்ற வர்ணமெட்டுகளே என்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கதும், குறிப்பிடத் தக்கதுமாகும்.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

அ. மாதவியிடத்தில் பொன்னையும் பொருளையும் இழந்து வீடு திரும்பும் கோவலன் கண்ணகியிடம் மிகவும் வருந்திக் கூற, கண்ணகியும் கணவனைத் தேற்றும்படி பதில் கூறுவதாக தர்க்கப்பாடலாக அமைத்துள்ளார் சுவாமிகள். இப்பாடலில் கோவலன் பல்லவி, அனுபல்லவியைப் பாடவும், கண்ணகி அவனுக்குப் பதிலிறுக்கும் விதமாக இதே இசையில் பல்லவி, அனுபல்லவியைப் பாடவும் தொடர்ந்து கோவலன் ஒரு சரணமும், கண்ணகி ஒரு சரணமும் பாடுவதாகத் தர்க்கப்பாடலாக அமைத்துள்ளார் சுவாமிகள். ஒரே பாடலில் இரண்டு பல்லவிகளும், இரண்டு அனுபல்லவிகளும், அடுத்து இரண்டு சரணங்களுமாக இப்பாடலை அமைத்திருப்பது சுவாமிகளின் இசை நாடக முறைமைக்கு மிகச் சிறந்த சான்றாகும். இதுபோன்ற அமைப்புள்ள பாடல்களை சுவாமிகளின் நாடகங்களில் ஆங்காங்கே காணலாம்.

பல்லவி

கோவலன் : நீயே சகாயமென நினையாமல் மானே
நேசம் தாசிமேல் வைத்தேன் உணராமல் நானே

அனுபல்லவி

மாய வஞ்சகியென்ன மருந்து வைத்தாளோ ஆசை
மறக்க மாட்டாமல் செல வழித்தேன் அநேகங் காசை
(நீயே)

பல்லவி

கண்ணகி : ஐயோ நீர் துக்கங் கொண்டால் அடியாள் நான் சகிப்பேனோ
அவரவர் செய்த வினை அமையாதோ வாட்டமேனோ

அனுபல்லவி

பொய்யா முலக வாழ்க்கை போலும் வேசியர் சேர்க்கை
புவியில் காட்டுவதற்குப் பொருந்து மென்பாரதற்கு
(ஐயோ)

சரணங்கள்

1. கோவலன் : ஊரார் பார்த்து நகைக்க உடம்பெடுத்தேன் வேசியால்
உனக்கும் சகிக் கொண்ணாத துயர் கொடுத்தேன்
மாறாத வாசையினால் மனம் நொந்து மேனி வாடி
வந்து சேர்ந்தேனுனது மாளிகை தனைத் தேடி
(நீயே)

2. கண்ணகி : வேசியர் தங்களுக்கே காசாசையாலே நேசம்
வேறே அவர் கட்கேது உண்மையின் புகல் வாசம்
மோசம் செய்வதற்கென்றே முளைத்த அவரை நம்பி
முன்னே எண்ணிப்பாராமல் இந்நாளில் மனம் வெம்பி
(ஐயோ)
(கோ., பக். 43 - 44)

இப்பாடல் சகானா இராகத்தில் மிச்ரசாபு தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. இப்பாடலின் இசை வடிவம் பாடுவோர்க்கு மிகவும் கற்பனை வளத்தைப் பெருக்கக் கூடிய வகையில் உள்ளதால் இப்பாடல் கிருதி வடிவாகக் கொள்ளத்தக்கது. நாடக நூலில் இப்பாடல் அட தாளத்தில் அமைந்துள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும் மிச்ரசாபு தாளத்திலமைந்துள்ளது என்று பாடலைப் பல மூத்த கலைஞர்கள் பாடக் கேட்டு ஆய்வாளரால் முடிவு செய்யப்படுகிறது. தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக வெளியீட்டு நூலிலும் இவ்வாறே குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது.

இப்பாடலின் பல்லவியில் 'நீயே சகாயமென' என்ற சொற்களைப் பாடும்போது 'நீயே' - என்ற சொல்லில் 'நீ' என்ற எழுத்துக்கு 'நி' என்ற சுரமும், 'சகாயமென' என்ற சொல்லில் 'சகா' என்ற எழுத்துக்களுக்கு 'சகா' என்ற சுரங்களும் வருவது மிகவும் உற்று நோக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இசையியலார் இதனை ஸ்வராட்சரம் என்பர். இக்கூறினை சுரதாளக் குறியீடுகளில் காண்போம்.

; நி ச \ ரி கா ரி - சா ; கா ரீ ரீ ரீ ; ரீ ;
நீ . யே . . ச . கா . ய மெ . ன

கிருதிகளில் இதுபோன்ற ஸ்வராட்சர அமைப்புகள் மிகவும் சிறப்புக்குரிய கூறுகளில் ஒன்றாகும். ஹிந்தோள ராகத்திலமைந்த தியாகராஜரின் ஸாமஜ வர கமன கிருதியின் அனுபல்லவியில் 'ஸாமநிகம'

ஜஸுதா என்ற அடியைப் பாடும்போது கீழ்க்கண்டவாறு சுவராட்சரமாகப் பாடுவது வழக்கம்.

சா ; மா நீ - கா மா- தா நீ சா . . . . .
சா , ம நி க ம ஜ சு தா . . . . .

கிருதி, கீர்த்தனைகளில் இதுபோன்ற சுவராட்சர அமைப்புகள் வரும்படியாக இயற்றுதல் பாடலாசிரியரின் இயற்புலமையையும், இசைப்புலமையையும் ஒருங்கே வெளிப்படுத்துவதாகும்.

ஆ. மதுரையில் மாதரி எனும் ஆயர் குல மங்கையின் இல்லத்தில் அடைக்கலம் பெற்ற கோவலன் சிலம்பு விற்கப் புறப்படுமுன் கண்ணகியை மாதரியிடம் ஒப்படைத்துப் பாடுதல்.

பல்லவி

அடைக்கலமே அடைக்கலமே
அதிசய குணமுள்ள அருமை நாயகியானாள்
(அடைக்கலமே)

அனுபல்லவி

இடைக்குலம் தனில்வந்த எங்களின் தாயே
இனியுன்னை யல்லால் துணை யிலையறிவாயே
(அடைக்கலமே)

சரணம்

பாவியென்னை மணந்து பலனொன்று மறியாள்
பார்த்தாவே தெய்வமென்பாள் வேறொன்றும் தெரியாள்
ஏவி எதைச் செய்யினும் இழிதொழில் புரியாள்
இசையும் பருவம் நோக்கி இவள் மிகச் சிறியாள்
(அடைக்கலமே)
(கோவ., பக். 65-66)

இப்பாடல் ஆரபி ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் கீர்த்தனை வடிவில் சுவாமிகளால் படைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நாடகத்தில் மிகவும் பரவலாக அறியப்பட்டது இப்பாடல். இன்றளவும் இப்பாடலைப் பாடாமல் எந்தக் கிராமத்திலும் 'கோவலன்' நாடகத்தை முடிக்க அனுமதிக்க மாட்டார்கள். *

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் 27-2-93.

5. நாடகம் : ஞான சௌந்தரி

அ. தருமராஜன் வேட்டைக்குச் செல்வதற்காக மகள் ஞான சௌந்தரியை அவள் சிற்றன்னையிடம் விட்டுச் செல்கிறாள். தந்தையின் பிரிவைத் தாங்காது மகள் பாடுவதாக இக்காட்சி அமைகிறது.

பல்லவி

தந்தை யின்று தான் பிரிந்தார்
சஞ்சலமென் நெஞ்சில் தந்தார்

சரணம்

அன்னை செத்த தினம் நாள்தொட்டு
அகலவில்லை அவரை விட்டு
இன்னும் என்ன உண்டோ கஷ்டம்
ஏசுநாதா உனது இஷ்டம்
(தந்தை)
(ஞான., ப. 13)

தாயில்லாப் பெண் தந்தையைப் பிரிந்து தனித்து இருக்கும்போது ஏற்படக்கூடிய துக்கமான உணர்வை வெளிப்படுத்தக் கூடியவகையில் இப்பாடல் முகாரி ராகத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. ரூபக தாளத்தில் அமைந்துள்ளது இப்பாடல். 'கண்ணிழந்து வாடலானோம்' என்ற மெட்டு என இப்பாடலின் தலைப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்கண்ட பாடல் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது. அந்நாடகப் புத்தகத்தில் 'தந்தை இன்று தான் பிரிந்தார்' - என்ற மெட்டு என அப்பாடலின் மேல் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் சுவாமிகளின் வர்ண மெட்டுகள் எவ்வாறு பிரசித்தமாக விளங்கியிருக்கக் கூடும் என அவதானிக்க இயலும்.

இப்பாடலில் அனுபல்லவி இடம் பெறவில்லை. பாத்திரமேற்று நடிக்கும் கலைஞர் தனது ஞானத்திற்கும், திறமைக்கும் ஏற்ப விரிவாக்கம் செய்து பாவத்துடன் பாடுவதற்கான வாய்ப்பை இந்த வர்ண மெட்டு வளமாக வழங்கக் கூடியது.

அருணாசலக் கவியின் இராம நாடகத்தில் இராமனைத் தன்னுடன் அனுப்பும்படி கௌசிக முனிவர் தசரதனைக் கேட்கும் காட்சியிலும், இராமன் வனமேகும் காட்சியிலும், முகாரி இராகத்தையே பயன்படுத்தியிருப்பது இங்கு ஒப்புநோக்கற்பாலது. [26]

ஆ. ஞான சௌந்தரியைக் கொடுமைப்படுத்திய சிற்றன்னை லேனாள் அவளால் பின்னர் தனக்குத் துன்பம் வரலாம் என எண்ணி சூழ்ச்சி செய்யத் திட்டமிடுகிறாள். அப்பொழுது கீழ்க்கண்ட பாடல் இடம்பெறுகிறது. லேனாள் பாடுகிறாள்.

பல்லவி

இனிமே லிவளை விட்டால் எனக்குக் கெடுதி வரும்
இதற்கு நானென்ன செய்குவேன்

அனுபல்லவி

சனி போலென் செல்வத்திற்கு
தானிவள் முளைத்திட்டாள்
சஞ்சலம் தந்தையிடம் சாற்றாதிருக்க மாட்டாள்
(இனி)

சரணம்

எனக்குப் பிள்ளையுண்டானால் ஏது ராஜியப் பட்டம்
இவளுக்கே என் கணவன் ஈவாரென்பது திட்டம்
நினைக்கி லிவளிருந்தாள் நீங்காது இந்தக் கஷ்டம்
நிச்சயமாகக் கொன்றால் நேரும் நமக்கதிஷ்டம்
(இனி)
(ஞான., ப. 20)

இப்பாடலை சுவாமிகள் சாவேரி ராகத்தில் மிச்ரசாபு தாளத்தில் அமைத்துள்ளார். இப்பாடலின் தலைப்பில் இனிமேல் சகிக்க மாட்டேன் என்ற மெட்டு எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்படி பாடல் சுவாமிகளால் சாகுந்தலம் நாடகத்திற்காக இயற்றப்பட்டது. *

இராம நாடகத்தில் மிகவும் பரவலாகக் காணப்படும் சாவேரி ராகத்தை சுவாமிகள் மிகக் மிகக் குறைவாகவே கையாண்டுள்ளார்.

சுவாமிகளின் நாடக இசைப் பாங்கில் அவரது தனிப்பாணியைக் கண்டறியும் வகையில் இது போன்ற கருத்துக்களை நோக்க வேண்டியுள்ளது.

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் - 27-2-93.

தமிழ்த் திருமுறை இசை

எடுத்துக்காட்டுகள் :

1. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

நாரதர் சொற் கேட்டு, முருகன் வள்ளியைத் தேடித் தினைப்புனத்திற்கு வருகிறார். அங்கு பறவைகள் ஆலோலம் பாடி விரட்டும் வள்ளியின் குரலைக் கேட்டுப் பாடுகிறார்.

விருத்தம்

ஆலோல மென்று குரல் காட்டி வீசும்
இந்த அரும்புனத்தே
சேலோடும் கண்ணைத் தினை மீது வைத்த
சிங்காரி தன்னைக்
காலோடு கால் சேர்த்தனு ராக போகக்
கலவி செய்தால்
பாலோடு சேர்ந்த பழம்போல் தித்திக்கும்
பழு தில்லையே. *

இப்பாடல் தாளமின்றி இராகத்தை ஆலாபனை செய்து பாடக்கூடியது. தாளத்தில் அமைக்கப்படாத உருப்படிகள் "தாளமில் உருக்கள்' எனப்படும்". [27] எனவே இப்பாடலை தாளமில் உரு என அழைக்கலாம். ஒவ்வொரு அடியும் ஏழு சீர்களைக் கொண்டு விளங்குவதால் இதனை எழுசீர்க்கழி நெடிலடி ஆசிரியப்பா எனலாம். சுவாமிகளின் நாடகம் முழுவதும் நிகழ்த்தப் பெறக் கூடியவையாக விளங்கியதால் இதுபோன்ற விருத்தங்கள் இராக ஆலாபனையுடன் ஒவ்வொரு சொல்லும், அடியும் விரிவாக்கம் பெற்று நீண்ட நேரம் பாடக் கூடியவகையில் அமைந்திருக்கும். பெரும்பாலும் இதுபோன்ற விருத்தப்பாடல்களுக்கு சுவாமிகளால் இராகம் குறிப்பிடப் படவில்லை. பாத்திரமேற்று நடிக்கும் கலைஞரின் ரசனை, திறமை இவற்றிற்கேற்ப, நாடகத்தில் தொடர்ந்து வரக்கூடிய பாடலின் இராகத்திலோ அல்லது அதற்குப் பொருத்தமாக வரும் இராகத்திலோ பாடுவார்கள். இருப்பினும்

---

* வள்ளித் திருமணம் நாடகப் புத்தகத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள காலோ கடுக்கப் பரணேறி என்ற பாடலுக்குப் பதிலாக சுவாமிகளால் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவிற்காக இப்பாடல் இயற்றப்பட்டு இன்றளவும் இப்பாடலே நாடகங்களில் பாடப்பட்டு வருகிறது. தகவல் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்.

ஒரு சில விருத்தங்கள் குறிப்பிட்ட ராகங்களிலேயே பெரும் புலமை பெற்ற கலைஞர்களால் பாடப்பட்டு அவையே மரபாகப் பின்வரும் கலைஞர்களால் பாடப்பட்டு வருகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக இந்நாடகத்தில் வரும் 'காயாத கானகத்தே' என்ற விருத்தம் பைரவி ராகத்திலேயே அனைத்துக் கலைஞர்களாலும் பாடப்பட்டு வருகிறது. மேலும் இதுபோன்ற விருத்தப்பாடல்கள் கலைஞரின் பாடு திறமையையும் அவரைத் தொடர்ந்து பின்பாட்டுப் பாடும் ஆர்மோனியக் கலைஞரின் பாடுதிறமையையும் முழுமையாக வெளிக்கொணரும் தளமாக அமைந்துள்ளது நோக்கற்பாலது. இவை பெரும்பாலும் உச்ச ஸ்தாயியிலேயே பாடப்படும்.

ஆ. தன் காதலை வெளிப்படுத்திய வேடனான முருகனை நோக்கி வள்ளி கடும் கோபத்துடன் பாடுவதாக இக்காட்சி அமைகிறது.

விருத்தம்

கள்ளுண்டு வெறியைக் கொண்ட கானவர் கையிற் சூலம்
முள்ளுண்டு ஈட்டியுண்டு முனையம்பு முண்டு நெஞ்சத்
துள்ளுண்டு கோபம் வந்திங் குனைக் கண்டால் சகியார் சென்னி
தள்ளுண்டு விழத் தரிப்பார் சாற்றினேன் ஓடிப் போடா

(வ. தி., ப. 40)

இப்பாடலும் மேற்கூறியதுபோல தாளமின்றிப் பாடக் கூடிய தாளமில் உரு வகையைச் சேர்ந்தது. ஒவ்வோர் அடியிலும் ஆறு சீர்கள் வருவதால் இதனை அறுசீர்க்கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தமென்பர்.

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

பவளக் கொடியின் அந்தப்புரத்தில் அவள் மஞ்சத்தில் உறங்கிக் கொண்டிருந்தபோது அன்னப்பறவை உருவிலிருந்த அர்ச்சுனன் தனது சுய உருவிற்கு மாறுகிறான். பவளக்கொடியை அடையத் தனது நண்பன் கண்ணனை உதவுமாறு மனதில் நினைத்துத் தொழுகிறான்.

பாடல்

மாதவனே மதிசூதா மாடுகள்பின் திரிநாதா
சீதரனே இவளோடு சேரமய லானதனால்
காதல்மிக வென்ரூபங் கண்டவுடன் கொண்டிடவே
நீதயவா யருள்புரிவாய் நிதமு முனைத் தொழுவேனே.

(பவள., ப. 74)

இப்பாடல் 'முத்திநெறியறியாத' என்ற மெட்டு எனத் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. "முத்திநெறி யறியாத மூர்க்கரொடு"[28] என்ற பாடல் மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகத்தில் பரவலாக அறியப்பட்ட பாடல் என்பதால் சுவாமிகள் தமது பாடலுக்கு இந்த வர்ணமெட்டைத் தெரிவு செய்திருப்பதாகக் கொள்ளலாம். இப்பாடல் ஆரபி ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில 'முத்திநெறியறியாத' என்ற திருவாசகப் பாடலைப் போலவே நாடகத்தில் பாடப்பட்டு வருகிறது. திருவாசகத்திற்கு பண் குறிப்பிடப்படவில்லை. பொதுவாகத் திருவாசகப் பாடல்கள் மோகனத்திலும், ஆரபியிலும் பாடப்பட்டு வருகின்றன. *

ஆ. பவளக் கொடியின் படுக்கையறையினுள் நுழைந்த அர்ச்சுனன் தன்னை அவளுக்கு அறிமுகப்படுத்திக் கொள்வதுடன், தனக்கு அவள் மீதான ஆசையையும் வெளிப்படுத்தும் வகையில் இப்பாடலமைகிறது.

விருத்தம்

இந்திரப் பிரஸ்தம் வாழும் இறையவன் தரும ராஜன்
சிந்தையில் மகிழுந் தம்பி ஜெயங் கொண்ட பார்த்தனென்பேர்
முந்திய நற்றவத்தின் முறைமையா லுன்னைக் கண்டு
வந்தன னாசை கொண்டு மருவி என் மயல்தீர்ப்பாயே

(பவள., ப. 77)

இப்பாடலைத் தாளமின்றிப் பாடக்கூடிய இசைப்பாவாக அறுசீர் விருத்தத்தில் சுவாமிகள் புனைந்துள்ளார்.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

அ. சத்தியவானின் உயிரை மீட்பதற்காக எமனைப் பின்தொடர்ந்து செல்லும் சாவித்திரி அவனுடைய வைவசுதப்பட்டணக் கோட்டைக் கதவு மூடியிருப்பது கண்டு அக்கதவு திறக்கும்படி பாடுவதாக இக்காட்சி அமைந்துள்ளது.

---

* தகவல் : திருமுறை இசைக் கலைஞர், சம்பந்தம், புதுச்சேரி - 5-6-98.

விருத்தம்

முக்கோட்டை வல்லவர்கள் முரண்டு செய்ய
முன்னவரின் வலியடக்க முயன்ற தாலே
அக்கோட்டை மார்பிலுங்கை யிலுந்தா மேந்தும்
அரன்பூமி ரதமூர்ந்து மழித்த சேதி
திக்கோட்டை படவிளங்க லுண்மை யானால்
சேயிழையா ளென்கற்பு மகிமை யாலே
இக்கோட்டைக் கதவுதிறந் திடுதல் வேண்டும்
எமனிடம்போய் நான்கேள்வி யிசைக்கு மாறே.

(ச. சா., ப. 84)

இப்பாடல் தாளமில் உரு வகையைச் சேர்ந்த எண்சீர் கழி நெடிலடி ஆசிரிய விருத்தமாக சுவாமிகள் படைத்துள்ளார். இப்பாடல் சமயக் குரவர்களில் ஒருவரான திருநாவுக்கரசர் எனும் அப்பரின் திருத்தாண்டக [29] வகைப் பாடல்களுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவை. * தாண்டவத்தின் யாப்பமைதி பற்றி யாழ் நூலில் விபுலானந்த அடிகள் கீழ்கண்டவாறு குறிப்பிடுகிறார். காய்ச்சீர், காய்ச்சீர், மாச்சீர், தேமாச்சீர் என முறையே நான்கு சீர்கள் அரையடிக்குக் கொண்டு, அவ்வமைப்பையே மற்றைய அரையடிக்கும் கொண்டு ஆக மொத்தம் எட்டுச் சீர்கள் கொண்ட அடிகள் நான்கு வரப்பெற்றது தாண்டகம். "நான்காஞ்சீரும் எட்டாஞ்சீரும் தேமாவாகவும், மூன்றாஞ்சீரும், ஏழாஞ்சீரும் பெரும்பான்மைத் தேமாவாகவும், ஓரேவழிப் புளிமாவாகவும் வருவன". [30]

சுவாமிகளின் இப்பாடலை இவ்விதிகொண்டு நோக்குங்கால் திருத்தாண்டகத்தின் அமைப்பை உள்வாங்கிய நிலையில் நாடக நிகழ்விற்கேற்ப சுவாமிகள் படைத்திருப்பதைக் காணலாம். ஒவ்வோர் அடியிலும் சீர்களை ஒப்பிட்டு கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

அடி	சீர்	சீர்
1.	3. முரண்டு	7. முயன்ற
	4. செய்ய	8. தாலே

---

* தாண்டகம் : அப்பர் பெருமானார் ஆறாம் திருமுறை முழுமையும் பாடப் பயன்படுத்திய ஒரு வகைப்பாடல். ஆறாம் திருமுறையில் 99 பதிகங்கள் (6244 - 7224 பாடல்கள்) எண்சீர்கள் கொண்ட அடி நான்கு தாண்டி வருவதால் தாண்டகம் என்பர். எண்சீர் வருவதால் எண்சீர் விருத்தமாகும். (கு.க.க., தொ. 3, ப. 36)

2.	3. யிலுந்தா	7. மழித்த
	4. மேந்தும்	8. சேதி
3.	3. லுண்மை	7. மகிமை
	4. யானால்	8. யாலே
4.	3. திடுதல்	7. யிசைக்கு
	4. வேண்டும்	8. மாறே.

சந்த அமைப்பில் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

த ன தா ன	த ன தா ன	தா ன	தா ன
முக்கோட்டை	வல்லவர்கள்	முரண்டு	செய்ய
முன்னவரின்	வலியடக்க	முயன்ற	தாலே

ஆ. கணவனை இழந்த சாவித்திரிக்கு பிள்ளை பெற வரமளித்துவிட்டு எமன் இருப்பிடம் சேர்கிறான். அவனைத் தொடர்ந்து அங்கு சென்ற சாவித்திரி கணவனை இழந்த மங்கை எவ்வாறு குழந்தையைப் பெற்றுக்கொள்ள முடியும் என எமனைப் பார்த்து வினவுகிறாள்.

விருத்தம்

வித்தில்லாச் சம்ப்ரதாய மேலில்லை கீழுமில்லை
சத்தியமென் னும்வேதம் தனையனைப் பெறுவாயென்றீர்
கர்த்தனே அன்பனான கணவனில்லா வோர்மாது
புத்திரன் பெறுவதுண்டோ புகன்றையம் நீக்குவீரே.

(ச. சா., ப. 84)

இப்பாடலை தாளமின்றிப் பாடக்கூடிய விருத்தப்பாவாக சுவாமிகள் புனைந்துள்ளார். உச்சஸ்தாயியில் தொடங்கிப் பாடும் வகையில் அமைந்துள்ளது இப்பாடல். பெரும்பாலும் காம்போதி ராகத்திலோ அல்லது கேதார கௌள ராகத்திலோ பாடப்பட்டு வருகிறது.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

அ. மாதவியின் இல்லத்தில் வசிக்கும் கோவலன் தன் தந்தைக்கு பனிரெண்டு கப்பலிற் தங்க நாணயம் அனுப்பிவைக்கும்படி ஓலை எழுதி மாமாவிடம் கொடுத்தல்.

ஆசிரிய விருத்தம்
லிகிதம்

நற்றவக் கொள்கையால் பெற்றிடுந் தாய்தந்தை
நளினமல ரடிகளுக்கிந்
நாளினிற் கோவலன் முடிதாழ்ந்து கும்பிட்டு
நாட்டியே எழுது நிரூபம்
சுற்றமுற் றாரெலாம் கண்கண் டிருக்கமுன்
தோன்றிநட னங்கள் செய்து
கழற்றியொரு மாலையெறி மாதவியி னின்பமே
சொர்க்கமா யெண்ணலானேன்
மற்றதிப் போதெனது நினைவிற்கு வரவில்லை
மாதிவட் குக்கொடுக்க
வளமான பொருள்களென் னிடமில்லை யாதலால்
மைந்தன் மே லன்பிருந்தால்
சற்றும்நிற் காதபடி பனிரெண்டு கப்பலிற்
றங்கநா ணயமனுப்பித்
தரவேண்டு மில்லையே லுயிர்போகு மொழிகிறேன்
சத்யமிது சத்ய மாமே.

(கோ., பக். 22 - 23)

இப்பாடலை அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தமாக சுவாமிகள் புனைந்துள்ளார். கடிதத்தைப் பாவடிவில் புனைந்திருப்பதால் எட்டடிகளைக் கொண்ட அறுசீர் விருத்தமாகப் படைத்துள்ளார் என்பது கவனத்திற் கொள்ளத்தக்கது. இதுவும் தாளமில் உரு வகையைச் சேர்ந்த பாடலேயாம்.

ஆ. தம் மனைவியை மறந்து மாதவியினில்லத்திலேயே வசிக்கும் கணவன் கோவலனுக்கு கண்ணகி கடிதமெழுதுகிறாள்.

ஆசிரிய விருத்தம்

மதியிலுயர் வணிகர்குல மதனில்வரு துணைவரடி
மலர்தொழுது கண்ணகை யெனும்
மாதெழுது மோலைமொழி யாதெனின் மனத்தினிய
வாசமிகு மோத விரிவாய்
அதிகமயல் கணிகைதர அவளுடைய சுகமடைய
அனுதினமு மரிய கலவி
ஆசைபெற நாடியவள் வீடுகுடி யானபடி

யாலெனது தேக மெலிவாய்
கொதிசுரமு மிகவடைய வலிகுறுகி யுமதுடைய
குளிர்வதன மலரி னழகின்
கோலமது காணும்வரை தானநிலை யாகுமுயிர்
கூறுவது வோபி சகிலை
ததியதனில் வரவுமன மிசையவிலை யெனிலெனுடல்
தனையுமினி அறிய வசமோ
சற்றுகிருபா நோக்கம் வைத்துவர லிங்கனெழு
தத்துணிவு பட்ட திதுவே.

(கோ., பக். 27 28)

இவ்விருத்தப்பாடலில் முதல் அடியைக் குறில் வண்ணமாகவும் அடுத்த அடியை நெடில் வண்ணமாகவும் முறையே அமைத்த சுவாமிகள் கடைசி இரண்டு அடிகளில் மட்டும் குறில் வண்ணமாகவும் புனைந்துள்ளார். இப்பாடல் தாளமில் உரு வகையைச் சேர்ந்ததாயினும் அதிலும் ஒரு தாளக்கட்டுடன் அமைந்திருப்பது கவனத்திற் கொள்ளத் தக்கது.

முதலடிக்கும், இரண்டாமடிக்குமான சந்தங்களைச் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

1. த ன த ன ன த ன த ன ன த ன த ன ன த ன த ன ன
ம தி யி லு யர் வ ணி கர்கு ல ம த னில்வ ரு துணை வ ர டி

த ன த ன ன த ன த ன ன தா
மலர்தொழுது து க ண் ணகையெ னும்

2. தா த ன ன தா த ன ன தா த ன ன தா த ன ன
மாதெ ழு து மோலைமொழி யாதெ னின்ம னத் தி னி ய

தா த ன ன தா த ன ன தா
வா ச மி கு மோத வி ரி வாய்

இதேபோன்று மற்ற அடிகளுக்கும் இச்சந்தமே பொருந்தும். இதற்கான தாளச் சொற்கட்டை கீழ்கண்டவாறு குறிப்பிடலாம்.

முதலடி : த க த கி ட த க த கி ட த க த கி ட த க த கி ட
த க த கி ட த க த கி ட தா ம்.

இரண்டாமடி : தா த கி ட தா த கி ட தா த கி ட தா த கி ட
தா த கி ட தா த கி ட தா ம்.

தாளமின்றிப் பாடக் கூடிய விருத்தப்பாடலில் தாளத்திற்கான காலக்கணக்குடன் (காலப் பிரமாணம்) ஐந்து, ஐந்து மாத்திரைகளாக ஐந்தன் (கண்ட) நடையில் அமைந்திருப்பது இசை இலக்கணத்தில் ஓர் சிறந்த அம்சமாகும். ஒவ்வோரடியும், ஏழு சீர்களைக் கொண்டிருப்பதால் இதனை எழுசீர் ஆசிரிய விருத்தமாகக் கொள்ளலாம். இதுபோன்று குறில் நெடில் வண்ணங்கள் மாறி மாறி வருவதையும் இதே ஐந்தன் நடையில் அமைந்திருப்பதையும் திருஞான சம்பந்தரின் தேவாரத்தில் திருத்தாளச் சதியில் காணலாம்.[31]

5. நாடகம் : ஞான சௌந்தரி

அ. வேட்டைக்குச் சென்று திரும்பிய தருமராஜன் ஞான சௌந்தரியைக் காணாது லேனாளிடம் கடிந்து கேட்க அதற்கு அவள் பதிலுரைக்கிறாள்.

வீடலாலவாயிலாய் - என்ற மெட்டு

தரும : இந்த மாதிரி யன்பு செய்திடில்
எங்கு சென்றிடு வாளடி
இல்லை இல்லை நீ வம்பு செய்தனை
என்ற துண்மை யிந் நாளடி

சிந்தை வெம்புது கண்சிவந்து
சினம்பு குந்ததுன் மேலடி
செப்பிடா யெனில் எட்டியோருதை
விட்டு வீழ்த்துவே னானடி

லேனாள் : கொண்ட நாயகர் தண்டமானது
கோதையர்க்கிடு வாரெனில்
குவலயத்தினில் எவர் விலக்குவர்
கொடுமை முறப்பவ மாவது
பெண்டு கட்கிது முன்பெறப்படு
பேறு பெற்றிடு செல்வமாம்
பேசினாலும் நீர் ஏசினாலும்நீர்
பின்புயார் துணை யில்லையே.

(ஞான., பக். 36 - 37)

நாடக நூலில் இப்பாடல் 'அன்று வேதனமைந்ததோ' என்ற மெட்டு எனத் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. எனினும் இப்பாடல் 'வீடலாலவாயிலாய்' என்ற தேவாரத்தின் வர்ண மெட்டிலே பாடப்படுகிறது. * 'வீடலால வாயிலாய்' என்ற பாடல் மூன்றாந் திருமுறையில் திருஞான சம்பந்தரின் திரு ஆலவாய்ப் பதிகத்தில் முதல் பாடலாக அமைந்துள்ளது. இதற்கான பண் கௌசிகம் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. [32] கௌசிகம் என்ற பண்ணிற்கு செவ்விசையில் பைரவி என்று குறிப்பிடுவர். சுவாமிகளின் பாடல் இத்தேவாரத்தைப் பாடக்கூடிய முறையில் பாடப்படும். இப்பாடல் மிச்ரசாபு தாளத்திலமைந்துள்ளது. தற்காலத்தில் இப்பாடல் பைரவியில் மட்டுமல்லாது சில கலைஞர்களால் தோடி இராகத்திலும், சிந்து பைரவி ராகத்திலும் பாடப்பட்டு வருகிறது. எவ்வாறிருப்பினும் பாடக்கூடிய முறை பண் பாடும் முறையை ஒட்டியே அமையும். தாளத்தில் மாற்றமிராது. இதை சந்தப்பாடலாக சுவாமிகள் புனைந்திருப்பது மற்றொரு சிறப்பாகும்.

ஆ. இரு கைகளையும் இழந்த ஞான சௌந்தரி தமது இரண்டு குழந்தைகளுடன் காட்டில் தனியே புலம்பிக் கொண்டிருக்கையில் எதிர்ப்படும் முனிவரை நோக்கிப் பாடுகிறாள்.

மாதவஞ் செய் மாமுனியே வாரும் - இரு
மைந்தரோ டெனக்கு மாசி தாரும்.
பாத வணக்கம் புரியப் பாவி - எனக்குக்
கையிலலை பதைக்குதையோ ஆவி.

(ஞான சௌந்தரி, ப. 55)

இப்பாடல் இராமலிங்க வள்ளலாரின் திருவருட்பா ஆறாம் திருமுறையில் 4128 எண்ணிடப்பட்ட "கல்லார்க்கும் கற்றவர்க்கும் களிப்பருளும் களிப்பே" [33] என்ற அருட்பாவின் வர்ணமெட்டில் ரூபக தாளத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. **

கிறித்துவ நாடகமொன்றில் திருமுறை இசையை நாடகச் சூழலுக்கேற்ப சுவாமிகள் பொருத்தமாகக் கையாண்டிருக்கும் தன்மை கூர்ந்து நோக்கற்பாலது.

---

* தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.

** தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.

நாட்டுப்புற இசை

எடுத்துக்காட்டுகள் :

1. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

அ. தினைப்புனத்திற்கு வந்த முருகன் வேடன் உருத்தரித்து வள்ளியிடமும் அவள் தோழியரிடமும் அங்கு ஒரு மான் வந்ததைக் கண்டீரோ எனக் கேட்க அதற்குத் தோழி பதிலிறுக்கும் விதத்தில் தர்க்கப்பாடலாக இக்காட்சியில் இடம் பெறுகிறது.

கண்ணிகள்

சுப்பு : வலைதப்பி யேகுற மான்களே ஒரு
மான்வரக் கண்டீரோ நீங்களே
சிலை தப்பி எந்தனின் கைகணை தப்பியே
சித்த மயக்கங்கொள்ள தத்தித்தத்தி என்றன்

(வலை)

சகி : ஆர்காணும் நீர்சிலை வேடரே மானை
யார்புனத்தில் வந்து தேடுறீர்
நீர்கண்ட மானுக்கு காலுண்டோ கையுண்டோ
நேருக்கு நேராக நீரும் மொழிவதுண்டோ

(ஆர்)

சுப்பு : வள்ளிமானே இவ்வழி யாகவே ஒரு
புள்ளி மான்வரக் கண்டதுண்டோ
உள்ளபடி எந்த னுள்ளங் கவர்ந்ததால்
மெள்ளப் பிடித்துக்கைக் கொள்ளயிங்குவந்தேன்

(வள்ளி)

சதி : அத்தை மகன்போல் வாய்போக்குறீர் சும்மா
ஆள்நோட்டம் பாராமல் ஏய்க்குறீர்
எத்துக் கள்ளாகாமப் பித்துக்கள்ளா சுத்த
வித்தைக்கள்ளா மெத்தக்கற்ற கள்ளா போம்போம்

(ஆர்)

(வ. தி., பக். 32 - 33)

இப்பாடலின் தலைப்பில் இராகம் : கமாஸ் தாளம் : சாபு எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புற இசைப்பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஆனந்த பைரவி, செஞ்சுருட்டி, சங்கராபரணம், உசேனி, பைரவி, யதுகுல காம்போதி,

கமாஸ் போன்ற செவ்விசை இராகங்களின் சாயலைக் கொண்டிருக்கும். நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் மெட்டைக் குறிக்க தன்னானே, தனதானே, தன்னன்னா, தந்தனா, தந்தானே போன்ற சொற்களைப் பயன்படுத்தல் மரபு.[34] இந்தத் தன்மையில் இப்பாடலைக் காண்போம். இப்பாடல் மூன்றன் நடையில் (திச்ர கதியில்) சதுச்ர ஏக தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. *

த ன த ன் னா	தா ன ன் னா	த ன தா னா	தா ன ன் னா
வ லைத ப் பி	யே கு ற	மா ன் க	ளே ஒ ரு
தா ன ன் னே	ன ன் னா னே	தா ன ன் னா	னே
மா ன் வ ரக்	க ண் டீ ரோ	நீ ங் க	ளே

இதற்கான சுரக் குறிப்பினைக் காண்போம். நாட்டுப்புற இசையில் சுரங்கள் கமகமின்றியே ஒலிக்கும்.[35]

ப த ச்ா ச்ா	நி த பா பா	ப த பா ம க	ரி க சா சா
வ லை த ப்பி	யே கு ற	மான் க	ளே. . ஒரு
ச ரி மா ம ம	க ம பா ப ப	ப ச் நீ தா	பா ; ;
மா ன் வ ர	க ண் டீ ரோ	நீ ங் க	ளே . .

ஆ. இந்நாடகத்தின் இறுதியில் வேடனான முருகனுடன் சண்டையிட்டு உயிரிழந்த நம்பிராஜனும், மற்றோரும் முருகனால் மீண்டும் உயிர் பெற்றெழுந்து முருகனை தொழுகிறார்கள்.

'கொச்சி மலை' என்ற மெட்டு

நீல மயி லேறி வரும்
வேலவரே வாரும்
நல்ல வரம் தாரும் இந்த
பாக்கியவதி வள்ளியுடன்
கழுகாசலஞ் சேரும்

(வ. தி., ப. 56)

இப்பாடலின் தலைப்பில் 'கொச்சி மலை' என்ற மெட்டு எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. 'கொச்சிமலை' எனும் பாடல் குறவஞ்சியில் வரும்

* பாடலைப் பாடிக் காண்பித்தவர் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.
ராகம் : கமாஸ் எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும் யதுகுல காம்போதி ராகத்திலேயே பாடப்பட்டு வருகிறது.

குறத்திப்பாடல் வகையைச் சேர்ந்தது.* இப்பாடலுக்கான சந்த ஓசையைக் கீழ்க்கண்டவாறு குறிக்கலாம்.

தா ன ன் ன னே	தா ன ன் ன னே
நீ ல ம யி	லே றி வ ரு ம்
தா ன ன் ன னே	னா . . னே .
வே ல வ ரே	வா ரும்
த ன் ன ன னே	னா னே - த ன
ந ல் ல வரம்	தா ரும் இந்த
தா ன ன ன் னே	தா ன ன ன் னே
பா க் ய வ தி	வ ள் ளி யுடன்
த ன ன த ன் ன ன	னா னே
க மு கா ச ல ம்	சே ரும்

இப்பாடல் மூன்றன் நடையிலமைந்து சங்கராபரண இராகத்தின் சுரங்களைக் கொண்ட வர்ணமெட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது. முழுமையாக நாட்டுப்புற இசைத் தன்மையையே கொண்டு விளங்குகிறது.

த கி ட த கி ட த கி ட த கி ட
த கி ட த கி ட த கி ட தா ம்

என்ற தாள நடையில் சதுச்ர ஏக தாளத்தில் இப்பாடலமைந்துள்ளது. இதற்கான சொற்கட்டு கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்.

தா ம் த க ஜ ணு தா ம் த க ஜ ணு
தா ம் த க ஜ ணு த கி ட தாம்

தீ ம் த த கி ட த கி ட தா ம்

மலைக் குறமகள் வள்ளியினுடைய கதையைக் கொண்ட இந்நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியில் குறவஞ்சி இசை வடிவத்தைக் கொண்ட பாடலைப் புகுத்தியிருப்பது சுவாமிகளின் நாடக இசைப் புலமைக்கு மேலுமொரு சான்றாக திகழ்கிறது.

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் 27-2-93.

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

அ. தனது மகன் புலந்திரன் கடும் நோயால் படுக்கையிலிருப்பதாக அல்லியிடமிருந்து வந்த ஓலையைக் கண்டு அர்ச்சுனன் புலம்புவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

"அப்பா புலந்திரனே அருமைக் கண்மணியே - நான்
இப்பாரில் பாவியானேன்டா மகனே மகனே மகனே
ஒருமுறை கண்ட கண்ணால் மறுமுறை காண்பதற்குள்
உனக்கிந்த பிணிவந்ததோ மகனே மகனே மகனே
ஜன்னி பிறப்பதற்கு என்ன காரணமோடா
தலைவிதிப் பயனிதுவோ மகனே மகனே மகனே"

(பவள., ப. 34)

இப்பாடலின் தலைப்பில் 'தேங்காயுடைந்து போச்சே என்ற மெட்டு' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்படி பாடல் கோவலன் சரித்திரத்தில் கண்ணகி, கோவலன் கதி என்னவாயிற்றோ என நினைத்துத் துக்கத்துடன் பாடுவதாக அமைந்தது. அப்பாடலில் முகாரி இராகம், ரூபக தாளம் எனக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. (கோவ., ப.75) முகாரி இராகம் துக்கத்திற்கு உரியது. இப்பாடல் ஒப்பாரி வகையைச் சார்ந்தது.

இப்பாடல் ரூபக தாளம் என்று குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும் தாளக் கட்டுடன் பாடப்படும் மற்ற பாடல்கள்போல் பாடப்படுவதில்லை.* ஒப்பாரியில் மார்பிலடித்துக் கொண்டு நடுவில் புலம்பலுடன் இடைவெளி விட்டு வரிகளைப் பாடுவார்கள். இப்பாடலில் மகனே என்ற சொல் ஒவ்வொரு அடியிலும் மூன்றுமுறை வருவது ஒப்பாரியின் தன்மையைக் கூட்டும். அத்துடன் கீழ்க்கண்டவாறு இடைவெளியில் புலம்பல் அமையும்.

அப்பா புலந்திரனே	ஏ ஏ . . . .
அருமைக் கண்மணியே	யே யே . . . . . .
பிணிவந்ததோ	ஓ ஓ . . . .
என்ன காரணமோடா	ஆ ஆ . . . .
தலைவிதிப் பயனிதுவோ . .	ஓ ஓ . . . .

* தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 30-2-96.

இவை தவிர மகனே . . . . மகனே . . . . எனப் பாடும் போது துக்க உணர்வு உச்ச கட்டத்தை யடையும் வண்ணம் இசை அமைந்துள்ளது.*

ஆ. கண்ணன் அர்ச்சுனனை அன்னப்பறவையாக்கி பவளக்கொடியிடம் விற்க அன்னம் விற்கும் வேடனாக உருவம் கொண்டு வரும் போது இப்பாடலைப் பாடுவதாகக் காட்சி அமைகிறது.

சந்தோஷங்கொடுக்கும் அன்னம்
சஞ்சலங்கள் தீர்க்கும் அன்னம்
தந்தானம் பாடும் அன்னம்
தக்கவிலை தருவாருண்டோ
தளுக்கு அன்னம் குலுக்கு அன்னம்
ஜலமும் பாலும் பிரிக்கும் அன்னம்
தனக்கு நிகராய் நினைக்க ஒருவர்
இருக்குமெனிலோ எதிர்க்கும் அன்னம்

அன்னம் வாங்கலையோ - அம்மா
அன்னம் வாங்கலையோ

(பவள., ப. 71) **

இதனைத் தொடர்ந்து இப்பாடலில் மேலும் 16 வரிகள் உள்ளன. இருப்பினும் ஒவ்வொரு நான்கு வரிகளும் ஒரே வர்ண மெட்டிலேயே பாடப் படுவதால் இங்கு இவ்வரிகள் மட்டும் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

அன்னம் வாங்கலையோ - அம்மா
அன்னம் வாங்கலையோ

- என்பதை பல்லவி போல் அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

இப்பாடலின் தலைப்பில் 'பத்தொன்பதாம் நூற்றுக்கு மேல் என்ற மெட்டு' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

---

* பாடலைப் பாடிக் காட்டியவர் வையூர் கோபால், இசை நாடக நடிகர்.

** பாசி வாங்கலையோ, ஊசி வாங்கலையோ எனக் குறவர் இனமக்கள் பண்டமாற்றுக்காக் கூவி வரும்போது இசைப்பாடலாகப் பாடி வரும் நாட்டார் வழக்கு இங்கு நினைவு கூரத் தக்கது.

இப்பாடலின் இசை வடிவம் தெம்மாங்கு எனப்படும். தெம்மாங்கு என்பது பாடலின் வடிவத்தைக் குறிக்காது. பாடலின் மெட்டினையே குறிக்கும்.[36] இதன் அடிப்படையில் தென்பாங்கு என இங்கு குறிப்பிடுவது இப்பாடலின் இசை வடிவத்தையே குறிக்கிறது. இதற்குரிய சந்த ஓசையைக் கீழ்க்கண்டவாறு அறியலாம்.

; த ன் னா னே   தா ன ன ன் னே
; தா னா னே   த ன் ன னா னே
; தா ன த ன   தா ன ன ன் னே
த ந் த ன ன   த ன னா த ன் னே.

இப்பாடலும் மூன்றன் நடையிலேயே,

த கி ட   த கி ட   த கி ட   த கி ட

என்ற தாள கதியில் அமைந்துள்ளது கவனிக்கத்தக்கது. மேலே கண்ட பாடலின் எட்டு வரிகளையும் இச்சந்த அமைப்பில் பாடிய பின் பல்லவி போல

'அன்னம் வாங்கலையோ - அம்மா
அன்னம் வாங்கலையோ'

எனப் பாடப்படுகிறது. அதாவது கீழ்க்கண்டவாறு சந்தம் அமையும்.

தா னே தா ன னே - தா னே
தா னே த ன் ன ன னே

மேலும் 'வாங்கலையோ' என்ற சொல்லில் யோ - ஓ . . . . என்றும் அம்மா என்ற சொல்லில், மா - ஆ . . . என்றும் நீட்சி பெறும். அத்துடன் அவ்விரண்டு சொற்களும் அவ்வப்போது தாளத்துடன் வசன நடையாகவும் உச்சரிக்கப்படும். (தென்பாங்கு வகைகள் பாடப்படும் முறைமை பற்றி விளக்கமாக நாட்டுப்புற இசைக்கலை நூலில் காண்க) பொதுவாகத் தென்பாங்கு இசையில் ஆனந்தபைரவி, யதுகுல காம்போதி ஆகிய இரு இராகங்களின் சாயலே அதிகமிருக்கும். சுவாமிகளின் இப்பாடலில் யதுகுல காம்போதியின் சாயலை நன்கு உணர முடியும்.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

சாவித்திரியுடன் காதல் கொண்ட சத்தியவான் தமது தந்தை வரச் சொல்லி ஓலை யனுப்பியிருப்பதாக அவளிடம் கூறி விடை பெறுகிறாள். அச்சமயம் அவர்களிருவரும் பாடும் தர்க்கப்பாடலாக இது அமைகிறது.

சாவித்திரி : மன்னா என்னாசை மறந்திடாதீர் - எண்ணம்
மாறிநீ ரங்கே இருந்திடாதீர்

சத்தியவான் : உன்னாசை நானோம றப்பதில்லை
உண்மையாய் நம்பென்னு றுதிச் சொல்லை
ரூபசித்திர மாமரக்குயி லே உனக்கொரு வாசகத்தினை
நானுரைத்திட நாடி நிற்கிறதால்
அன்பினால்
இன்பமாய்
இங்கு வா

சாவித்திரி : அப்படியே இதோ கிட்ட வாறேன்

சத்தியவான் : சமீபத்தில் நீ வா

சாவித்திரி : வந்தேனானோடி
முன்பாக நாடி
அன்பான சேதி
என்பால் நீரோதும்

சத்தியவான் : கண்டாசை மீறி
யுண்டான மோகம்
இங்கே தீராமல்
எங்கே நான் போவேன் *

(ச.சா., பக். 26 - 27)

இப்பாடலின் தலைப்பில் இராகம் இந்துஸ்தான் தோடி தாளம் ஆதி என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்துஸ்தான் தோடி என்பது சிந்து பைரவி இராகத்தையே குறிக்கும். இப்பாடல் ஆதி தாளத்தில் மூன்றன்

---

* குமரிப் பெண்களாடும் கல்லாங்காய் விளையாட்டுப் பாடல்களில் இடம்பெறும் வசன நடையில் கொள்ளும் இசைப்பாடல் அம்மானைப் பாடல்களின் தன்மையில் அடிக்கோடிட்ட குறிப்பிடப்பட்டுள்ள பாடல் பகுதிகள் அமைந்திருப்பது இங்கு எண்ணுதற்குறியது.

நடையிலமைக்கப்பட்டுள்ளது. சாவித்திரி பாடும் முதல் இருவரிகளும், தொடர்ந்து சத்தியவான் பாடும் முதல் இருவரிகளும் ஒரே இசையில் பாடப்படுகின்றன.

நீ நீ நீ	சா மா மா	ரீ கா ரீ	சா - சா சா
மன்னாளன்	னா சை ம	றந் தி டா	தீர் - எண்ணம்
மா றி நீ	ரங் கே இ	ருந் தி டா	தீர்
உன் னாசை	நானோ ம	றப் ப தில்	லை
உண்மையாய் நம்	பெ ன்உ	றுதிச் சொல்	லை

தாளத்தில் முதல் வரியில் மட்டும்

த கி ட த கி ட த கி ட தா ம் - த க

என்றும் மற்ற மூன்று வரிகளிலும்

த கி ட த கி ட த கி ட தா ம்

என்றும் தாள நடை யமையும்.

இந்த நான்கு வரிகளைத் தொடர்ந்து வருகின்ற வரிகள் யாவும் இசையின்றி தாளக் கணக்குட்பட்ட வசன நடைபோல் அமைகிறது. இதைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

த கி ட த கி ட த கி ட த கி ட தகிட த கி ட த கி ட த கி ட
ரூ ப சி த் தி ர மா ம ர க் கு யி லேஉனக் கொ ரு வாச க த்தினை

த கி ட த கி ட த கி ட த கி ட
நானுரை த் தி ட நா டி நிற்கி ற

தா ம் த கி ட தா ம் த கி ட தா ம் த கி ட தா ம்
தா ல் அ ன் பி னா ல் இ ன் ப மா ய் இ ங் கு வா

இங்கு இசை இல்லை எனக் கூறினாலும் தாளத்துடன் கூடிய ஓசை நயத்துடன் உச்சரிக்கப்படுவதால் இவை இசைப் பாடல் என்றே குறிப்பிடப் படுகிறது. இவ்விசை வடிவம் நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களில் தனிச் சிறப்புப் பெற்று விளங்கும். தெருக்கூத்து இசையுடன் ஒப்பு

நோக்கற்குரியது. இசை கலந்தும் கலவாதும் பாடப்பெறும் இவைபோன்ற பாடல்களை தெருக்கூத்தில் 'கந்தார்த்தம்' என்று கூறுவர். கந்தார்த்தம் என்பது இசை நுணுக்கம் கொண்டதென்று நாட்டியக் கலைஞர் பத்மா சுப்பிரமணியம் விளக்குவார்.[37] இத்தமிழ் மண்ணின் கூத்திசை மரபை தமக்கேயுரிய பாணியில் சுவாமிகள் தமது நாடக நிகழ்விற்குப் பயன்படுத்தியிருப்பது இங்கு உற்று நோக்கற்பாலது.

ஆ. நாரதர் சாவித்திரியிடம் சத்தியவான் அற்ப ஆயுள் உடையவன் என்று கூறும் வகையில் இப்பாடலமைகிறது.

அனுபல்லவி எடுப்பு

மாமறை யாகம காவியமேவிய
வாசக நீதிகள் கற்றான்
வரசிவனுமையரி பருதிகரி முருகன்
ஒரு பொருளெனுமறி வுற்றான் - அற
வழி யிரொழுகு நடைபெற்றான் - சிறு
மடமதி யினருற வற்றான் - கெடு
மாறுபட தீமையைப் பற்றான்

பல்லவி

ஆனாலவனுக்கோ அற்பப் பிராயமே

சரணம்

பூதல ராஜர்கள் ஓடிட ஓர் நொடி
போர்புரி புயபல சிங்கம்
பொறுமை யினுலகிய லறநெறி தெளிவொடு
புகலுவன் மிகுபிர சங்கம் - எழில்
பொருந்து மவனுடைய அங்கம் - ஒளி
பொருந்திய விலை பெறு தங்கம் - இன்னும்
போதிக் கலாம் சாங்கோ பாங்கம்

(ஆனா)

(ச.சா., ப. 43)

இப்பாடலின் தலைப்பில் இராகம் : நாதநாமக்ரிய, தாளம் : ஆதி எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பல்லவி, அனுபல்லவி சரணம் போன்ற அங்கங்கள் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும் இப்பாடல் செவ்விசைத்

தன்மையுடையதாகவோ, கீர்த்தனை வடிவத்திலோ பாடப்படவில்லை. அனுபல்லவியின் முதலடியும், இறுதியடியும் சரணத்தின் முதலடியும், இறுதியடியும் நெடில் வண்ணமாகவும் ஏனைய அடிகள் குறில் வண்ணமாகவும் அமைந்திருக்கின்றன. அனுபல்லவி, சரணத்தின் அமைப்பையே கொண்டுள்ளது. எனினும் அனுபல்லவி எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதன் காரணம் பல்லவி அதற்குப் பின்னர் பாடப்படுவதால் எனக் கொள்ளலாம்.

நெடில் வண்ணங்களைக் கொண்ட அடிகளின் தாளச் சொற்கட்டு கீழ்க்கண்டவாறு உள்ளது.

தா கி ட த க ஜ ணு	தா கி ட த க ஜ ணு
தா கி ட த க ஜ ணு	த த் தீ ம் . . . . . .

குறில்வண்ண அடிகள் கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்.

த க தி மி த க ஜ ணு	த க தி மி த க ஜ ணு
த க தி மி த க ஜ ணு	த த் தீ ம் . . த க
த கி ட த கி ட தி மி	த த் தீ ம் . . . த க
த க தி மி த க ஜ ணு	த த் தீ ம் . . த க

பொதுவாகத் தாளத்திலும் ஒரு எண்ணிக்கைக்கு சதுச்ர நடையில் (நான்கன் நடை) நான்கு மாத்திரைகளே இருக்கும். ஒரு எண்ணிக்கைக்கு (ஒரு தட்டு) இங்கு 'தகதிமி - தகஜணு' என எட்டு மாத்திரைகள் வருவதால் பாடல் துரிதநடையில் (இரண்டாம் காலம்) செல்வதைக் காண முடிகிறது. பல்லவி அடி மட்டும் முதல் காலத்தில் அதாவது ஒரு எண்ணிக்கைக்கு நான்கு மாத்திரைகள் கொண்டிருக்கும். இவ்வாறு இரண்டாம் காலத்தில் (துரிதம்) பாடப்படும்போது இசையில் அசைவுகளோ, ஏற்ற இரக்கங்களோ இன்றி வசனம் போலத் தோன்றும். ஆயினும் இசைப் பாடலாகவே தாளத்துடன் பாடுவதாக விளங்கும். இதுபோன்ற பாடலமைப்பு தெருக்கூத்தில் காணப்படுகிறது. இப்பாடலில் மேலே குறிப்பிட்டுள்ள முதல் காலத்தையும், இரண்டாம் காலத்தையும் (துரிதம்) முறையே அமைதி நடை என்றும் அவசர நடை என்றும் கூறுவார் டாக்டர். கே.ஏ. குணசேகரன். [38]

இதுபோன்ற சந்தங்களமைந்த துரிதகாலப் பாடல்களைத் 'தெருக்கூத்தில் இடம்பெறும் தர்க்க இசை வசனத் தொடர்' எனக் குறிப்பிடப்படுவது வழக்கம்.*

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

அ. மாதவி அன்புடன் கோவலனுக்கு வெற்றிலை மடித்துக் கொடுக்கும் காட்சியில் இப்பாடல் இடம்பெறுகிறது.

கண்ணி

பழுப்புக் கறுப்புப் புள்ளிகளழுகல்
பழுதில்லா வெற்றிலை தானெடுத்து
பக்க நரம்பைக் கிழித்து
மிக்க விலக்கைக் கழித்து
பக்குவ மாய்ப்பதம் செய்துவைத்து
முத்துச் சுண்ணந்தடவி சற்று ருசியாய்
மோகன சிங்காரமாய் மடித்து
மூலை வளைவு சதுரம்
போலுமுள்ள பலவிதம்
முறை முறை கொண்டோன் கையிற் பிடித்து
பாக்கோடேலம் லவங்கம் ஜாதிக்காய்
ஜாதிபத்ரி பொடித்துக் கலந்தெடுத்து
பரிமளமும் சேர்த்து
பெருமிதமும் பார்த்து
பண்பாய்த் தந்தேனுன் மேலன்பு வைத்துப்
(பழுப்பு)

(கோவ., ப. 17)

இப்பாடல் இராகம் - பைரவி, ரூபக தாளம் எனத் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. தமிழக நாட்டுப்புற இசை வகைகளில் எல்லோராலும் பரவலாக அறியப்பட்ட கும்மிப்பாடல் வகையைச் சேர்ந்தது. இதன் வர்ண மெட்டைக் கீழே காண்போம்.

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் - 28-2-93.

கும்மிமெட்டு தாளம் : ஏகம்

ப ச் சா பா ப ப மா ப ம க ரி ரீ
ப ழு ப்பு கரு ப் பு புள் ளி கள் அழுக ல்

ச க ரீ க ம கா நீ சா கா ரீ
பழுதில்லா வெ த் தி லை தான் மடித்து

ச க ரி க ம ப ப ப ம ப க ரி ச ச ச
பக்க நரம்பைக் கிழித்து மிக்க விலக்கைக் கழித்து

ச மா க ம கா ரி கா சா சா சா
பக்குவமாய் ப த ம் செ ய்து வை த்து

(மற்ற அடிகளையும் இதுபோல் பாடவும்)

(ச.சு.நா.பா., ப.141)

மேலே காணும் வர்ணமெட்டு இராகம் பெயர் குறிப்பிடப்படாமல் தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தால் வெளியிடப்பட்டுள்ள சங்கரதாசு சுவாமிகள் நாடகப் பாடல்கள் எனும் நூலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக கும்மி மெட்டு என்பது பெரும்பாலும் ஆனந்த பைரவி இராகத்திலமையும். இச்சுரக் குறிப்பும் ஆனந்த பைரவி இராகத்தில்மைந்ததே என்பது ஆய்வாளர் கருத்து. தாளம் : ஏகம் எனக்குறிப்பிடப் பட்டிருந்தாலும் தாளக் குறியீடுகள் ஆதி தாளத்தையே குறிக்கின்றன. மேலும் இப்பாடல் நான்கன் நடையில் (சதுச்ரம்) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

ஆனால் கும்மி மெட்டுகள் பெரும்பாலும் மூன்றன் நடையிலேயே (தகிட - தகிட) அமைந்திருக்கும் என்பது இங்கு நோக்கற்பாலது. எவ்வாறிருப்பினும் சுவாமிகள் நாட்டுப்புற மக்களால் பெரிதும் சுவைக்கப்படும் கும்மி மெட்டில் இப்பாடலை அமைத்திருக்கிறார் என்பது கவனத்திற்குரியது.

ஆ. மதுரையில் ஆயர்குல மங்கையான மாதரியிடத்தில் தஞ்சமடைகின்றனர் கோவலனும் கண்ணகியும். அவர்கள் யாரென விளக்கும்படி மாதரி கேட்க கோவலன் தங்கள் கதையைக் கூறுவதாகப் பாடலமைகிறது.

நொண்டிச்சிந்து

யாதவர் குலத்தித்து வந்த
ஆட்டிடைய அம்மையே நீர் கேட்டிடச் சொல்வேன்
யாதவர் முதலியவர் கூடி
அரசு புரியுமுயர் நகரமதில்
காவிரிப் பூம்பட்டினமாம் அதில்
கண்ணிய வணிகர்செல்வ குலத்துதித்த
பெயரான் மாச்சோட்டான் செட்டி
பெற்றுமே வளர்த்த என்பேர் கோவலனென்பார்
மங்கையின் பேர் கண்ணகி சிறு
வயதில் மாங்கனிதந்து மாலை முடித்தேன்
மற்றதொன்றும் நானறியேன் தாசி
மாதவி மாயையினால் சொத்து மிழந்தேன்
பத்து லட்சமுள்ள பொருள் அந்தப்
பாவை மாத விக்குக் கடனாளியுமானேன்
கடனை நான் தீர்ப்பதற்காய் இந்த
கண்ணகியாள் காற்சிலம்பை விற்றிடவந்தேன்
மாலையிட்ட நாள் முதலாய் இந்த
மங்கைஎன் முகம்பாராத தாலுடன் வந்தாள்
காட்டில் மிகக் கஷ்டமும் பட்டாள் அவள்
கால் நடையாய் வந்ததினால் மேனி நொந்திட்டாள்
ஓட்டமாக ஊருக்குள் சென்று சிலம்பை
உள்ளபடி விற்றுவரும் வரையு மிங்கே
இந்நவளிருப்பதற்குக் கொஞ்சம்
இடந்தர வேண்டுமென்ன உன்னை வேண்டுவேன்
இதுதான் செய்தி அம்மா துணை
எங்களுக்கு வேறேயில்லை உள்ளதிதுவே.

(கோவ., ப.62 - 63)

சுவாமிகள் இதுபோன்ற நொண்டிச் சிந்து வகைப்பாடல்களை ஒரே வர்ணமெட்டில் பல நாடகங்களிலும் அமைத்துள்ளார். கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடகத்தில் சிந்துப்பாடல்களையும் குறிப்பாக நொண்டிச் சிந்து வகையில் அதிகமாகவும் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பது ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையில் வரும்,

'ஐயே ஒரு சேதி கேளும் - உங்கள்
அடிமைக்காரப் பறைய நடத்தையெல்லாம்' [39]

என்ற நொண்டிச் சிந்தின் வர்ணமெட்டிலேயே சுவாமிகள் இப்பாடலைப் புனைந்துள்ளார். * நிகழ்வுகளைக் கதைப்பாட்டு போல விளக்குவதற்கு கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் நொண்டிச் சிந்தினைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அதே மரபில் சுவாமிகள் தமது கதையைக் கோவலன் மாதரியிடம் கூறுமிடத்து நொண்டிச்சிந்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

இப்பாடல் செஞ்சுருட்டி ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. முதலிரண்டு அடிகளைப் பல்லவியாகக் கொண்டால் மற்ற இருபத்து நான்கு அடிகளையும் முறையே நான்கு நான்கு அடிகளாக கீழ்க்கண்ட சுர தாளக் குறிப்பின்படி இசையமைகிறது. முதலிரண்டடிகளுக்கும் இதே இசையேயமையும். நொண்டிச் சிந்தில் பொதுவாக இசையில் ஸ்தாயி அமைப்புகளோ சுரக்கோர்வைகளோ மாறி வருவதில்லை. எளிய இசையில், எளிய நடையில் நிகழ்வுகளை விவரித்தலே இப்பாடல் வகையின் நோக்கமாக அமைகிறது.

இராகம் : செஞ்சுருட்டி தாளம் : ஆதி

; க பா - ம கா - ரீ கா - சா ரீ
யா த வர்கு வ த் து தித்

சா ; ; ; ; ; சா சா
து . . . . வந் த

; க மா - க மா கா மா ரீ கா
ஆட்டிடைய டைய அம்மை யேநீர்

ரீ கா - சா கா- நீ ச ரி நி ச ரி
கேட் டி ட சொல் வே ன்

; க பா - ம கா - . ரீ கா - சா ரீ
யா த வர்மு த லி ய

* தகவலளித்து இரு சிந்துகளையும் பாடிக் காட்டியவர் ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96.

சா	;	;	;		;	;	பா	பா
வர்	.	.	.		.		கூ	டி

;	ப	தா	நி	தா	-	பா	தா	பா	மா
	அ	ர	சு	பு		ரி		யு	ம்

;	ம	பா	ம	கா	-	ரீ	கா	சா	ரீ
	உ	யர்	ந	க		ர		மதி	ல்

பாடக்கூடிய கலைஞரின் இசைப்புலமை, பாடு திறமையைப் பொறுத்து இந்த வர்ணமெட்டினை மேலும் அழகாகப் பாட இடமளிக்கும்.

5. நாடகம் : ஞான சௌந்தரி

(அ) சிற்றன்னையாகிய லேனாள் ஞான சௌந்தரியை குப்பைகளைக் கூட்டும்படி அதட்டிக் கூற ஞான சௌந்தரி அதற்கு மறுமொழி கூறுவதாக தர்க்கப் பாடலாக இக்காட்சி யமைகிறது.

லேனாள் :
கூட்டடி நீ பரிசுத்தமாக
குப்பைகள் நிறைந்ததனால்
துப்புறவில்லையே வீடு

ஞான சௌந்தரி :
வீட்டைவிடுத்து தந்தையார் செல்லும்
வேளையிலுனக்கென் விஷயமாய் சொல்லும்
கட்டுரை கேட்டால் கரையுமே கல்லும்
கஷ்டம் செய்கு றாயுனக்கு
சற்றுங் கருணை யில்லையோ
பார்க்கில் மனது பாறையோ உனக்கு
பற்றிய துன்ப மெனக்கு
முற்றிலும் விளைப்பதற்கு

லேனாள் :
நேர்க்கு நேராக பேசுதல் மதமா
நினைத்தபடி நடக்க உனக்குச் சம்மதமா
தீர்க்கமாகவே நிற்பது மிந்தவிதமா
சீக்கிரம் உனது கெர்வம்
போக்குவேன் விடேன் நான் - வீடு

(கூட்டடி)

இப்பாடல் தெருக்கூத்து இசையில் வரும் தென்பாங்கு போன்று சுவாமிகள் அமைத்துள்ளார். இதில் தாளநடையே இராக பாவத்தைத் காட்டிலும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. துரித நடையில் அமைத்து நாடகக் காட்சிக்குப் பொருத்தமாக சுவாமிகள் இப்பாடலைப் புனைந்துள்ளார்.

பாத்திர உணர்வு மோதல் தெருக்கூத்தில் தர்க்கப்பாடலாக அமைந்திருப்பதுபோல் இங்கு சுவாமிகள் லேனாள், ஞானசௌந்தரி பாத்திரங்கள் வாயிலாக உணர்வு மோதல் பாடலில் அமைந்திருப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

(ஆ) சிற்றன்னை லேனாளின் சதித்திட்டப்படி காட்டிற்குத் தன்னைக் கொல்வதற்காக அழைத்து வந்த கொலையாளிகளிடம் ஞான சௌந்தரி கேட்டலும் அவர்கள் மறுமொழியுரைப்பதுமாக இப்பாடலமைகிறது.

பாட்டு தர்க்கம் தெம்மாங்கு

ஞான சௌந்தரி : இந்தயிடத்திற்கே நீர் என்னையேன் கொண்டு வந்தீர்
அந்த விபரமுறை யன்பாயெனக் குரைப்பீர்

கொலையாளி : எங்களை நீ கேட்டால் என்ன தெரியுமம்மா
உங்கள் சிற்றன்னை யுரைப்படி செய்தோமம்மா

ஞான சௌந்தரி : குற்றமொன்றுஞ் செய்யாத கோதையென்னை நீர் வதைக்க
சிற்றன்னை சொல்லியதேன் செப்பிடுவீர் நானுங்கேட்க

கொலையாளி : அந்த விபரஞ் சொல்ல ஆகாது ஆகாதம்மா
எந்த விதமுமுன்றன் ரத்தங்கொண்டு போகணுமம்மா

(ஞான சௌந்தரி., பக். 26 - 27)

இப்பாடலின் தலைப்பில் தெம்மாங்கு என சுவாமிகள் குறிப்பிட்டிருப்பது அதன் இசை வடிவத்தைக் குறிக்கிறது. ‘இப்பாடலின் இசையை நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல்கள் பாடப்படுவது போன்று சுவாமிகள் புனைந்துள்ளார். கட்டபொம்மன் கதைப்பாட்டு, காத்தவராயன் கதைபபாட்டு என்று அக்காலத்தில் நாட்டுப்புறப் பாடல்களை அதிக ஏற்ற இறக்கமின்றி ஓரே தாள நடையில் கிராமங்களில் பாடுவர். அதுபோன்ற வகையை ஓட்டி இப்பாடல் இசையமைப்பு செய்யப்பட்டுள்ளது. * இதற்கான சந்த ஓசை கீழ்க்காணும்படி அமைகிறது.

தன்னானன்னே - தானே - தன்னன்னே - தானே
தானனன்னே - தானேன்னே - தன்னானன்னே - தானேனன்னே

* தகவலளித்து இரு சிந்துகளையும் பாடிக் காட்டியவர் ஏ.கே. காளீஸ்வரன் 29-2-96. சந்த அமைப்பு நூலசிரியரால் தரப்பட்டுள்ளது.

காவடிச்சிந்து

எடுத்துக்காட்டுகள் :

1. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

(அ) முருகனின் பெருமையை நாரதர் கூறக்கேட்ட வள்ளி அவருக்குத் தம் குலப் பெருமையை விளக்குகிறாள்.

'பாளை வாய்க் கமுகில் வந்து' - என்ற வர்ண மெட்டு

கண்ணிகள்

மேருவெற்பை யோரசைப்பி னாலசைத்துப் பம்பரம்போல்
மேதினியி லாட்டிநிலை நாட்டுவோம் - எங்கள்
ஜாதிக்குள்ள வித்தையெல்லாங் காட்டுவோம்.

அட்டமாசித் திகளெல்லாம் இஷ்டம்போல் செய்து முடிப்போம்
துஷ்டயெம னையும் கையா லாட்டுவோம் - பிரம்ம
சிருஷ்டிக்குமுன் னுள்ளதையும் காட்டுவோம்.

(வ.தி., ப. 23)

இப்பாடல் 'பாளை வாய்க் கமுகில் வந்து' எனும் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்தின் வடிவையொட்டி சுவாமிகளால் புனையப்பட்டுள்ளது. மூன்று அடிகளைக் கொண்ட இரண்டு கண்ணிகளாக இப்பாடல் அமைகிறது. முதலடியில் நான்கு சீர்களும், இரண்டாமடியில் மூன்று சீர்களுடன் ஒரு தனிச் சொல்லும், மூன்றாமடியில் மூன்று சீர்களுமாக அமைந்துள்ளது. இதற்காக சந்தம் கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்.

தான தானன - தான தானன - தான தானன - தான தானன
தான தானன - தான தானன - தானனா ; - ; ; ; தன
தான தானன - தான தானன - தானனா ; - ; ; ; ;

இப்பாடல் 'தகிட - தகதிமி', 'தகிட - தகதிமி' என்று ஏழன் நடையில் (மிச்ர சாபு) அமைந்த காவடிச் சிந்தாகும்.

(ஆ) வேடனுருவில் வந்த முருகன் தினைப்புனத்தில் வள்ளியிடம் தனது காதலை வெளிப்படுத்துகிறான். தனக்கொரு முத்தந் தரும்படி அவளைக் கேட்டதும் வள்ளி வெகுண்டு பாடுதல்.

'கண்ணாயிரம் படைத்த' - காவடிச் சிந்து

வள்ளி : துஷ்டாநீ என்னசொல்ல லுற்றாய்ஞா யமுமல்ல
தொடுகயிற்றைக்கொடு எமனுமுனைப் பிடிப்பானடா - மிகு
துயரம துற்றிடச் சதைசதை யைப்பொடிப் பானடா.

கத்தாதே கழுதை போல் அத்தானோ அவனிமேல்
கலவிசெய் யச்சொல்லி யருகிலழைத்திடு மூடனே - நீதி
கருதி விடுத்தினி நடடா மடத்தன வேடனே

குற்றேவலுக்குரிய முட்டாள் லீலைபுரிய
குவலய முற்றிலும் அவமதியைச்சொலு மேயடா உன்
குலமும் நசித்திடும் எனைநீ விடுத்தகல் வாயடா

(வ.தி., ப. 39)

இக்காவடிச் சிந்து நான்கன் நடையில் (சதுச்சரம்) ஏக தாளத்திலமைந்தது. 'கண்ணாயிரம் படைத்த' மெட்டு எனக் குறிப்பிட்டிருந்தாலும் சுவாமிகள் தனது தனிப்பாணியிலேயே இப்பாடலைப் புனைந்திருக்கிறார் என்பது அப்பாடலுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் தெரிய வருகிறது.

நான்கன் நடையில் தாளக் கணக்கிற்கு இப்பாடல் வரிகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு பகுத்துக் கூறலாம்.

1	2	3	4		
துஷ்டா	நீ	என்ன	சொல்ல		
லுற்றாய்	ஞா	யமு	மல்ல		
தொடுகயிற்	றைக்கொடு	எமனுமு	னைப்பிடிப்		
பானடா	; ;	;	;	;	மிகு
துயரம	துற்றிட	சதை	சதை	யைப்பொடிப்	
பானடா	;	; ; ;		; ;	

இவ்வாறே பாடலின் மற்ற அடிகளும் அமையும், இரண்டாவது அடியும் மூன்றாவது அடியும் துரித நடையில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். தாளத்தின் ஒவ்வொரு எண்ணிக்கைக்கும் உடைய எழுத்துக்களைக் கொண்டு இதை உணரமுடியும். இப்பாடல் பைரவி ராகத்திலமைந்துள்ளது.

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

(அ) புலந்திரன் நோயுற்றிருப்பதாக வந்த கடிதத்தைப் பார்த்து கிருஷ்ணனும் அர்ச்சுனனும் வேதனைப் படுவதாக இப்பாடலமைகிறது.

'திருவுற்றிலகு கங்கை' - என்ற மெட்டு

கிருஷ்ணன் : மனமிக்க மெலிவாகி எனைநத்தி யிதுவேளை
வசனித்த விதமேது மைத்துனா - எனக்
கதனைச்சொல் லவும்வேணும் அர்ச்சுனா விழி
மாறிநீர் நிறை வாரிபோல்வர
ஏது காரணம் நேரலானது
வருகஷ்ட நிலையாது தோணிலேன் - அந்த
வசை செப்பி விடுசோகம் வீணிலேன்.

அர்ச்சுனன் : வனிதைத் குளுயர்வான மதுரைக்க ரசியாளின்
மகனுக்க ரியநோயு மானதாம் - உண்ண
வகையற்று மொழியற்றுப் போனதாம் அந்த
மாது நான் வர ஓலை யீகினள்
போயும் நானதி நாளு மானதால்
வருந்தித் தநிலையாளம் மாதினாள் - தரு
மிடத்தி லொருவோலை ஏவினாள்.

(பவள., ப. 35)

அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் 'திருவுற்றிலகு கங்கை' என்ற மெட்டில் சுவாமிகளால் புனையப் பெற்றுள்ளது. இப்பாடல் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில் மிச்ரசாபு தாளத்தில் (ஏழன் சாய்ப்பு) அமைந்துள்ளது. இப்பாடலின் இரு பகுதிகளிலும் முறையே நான்காமடியும், ஐந்தாமடியும் துரித நடையிலமைந்து பாடலுக்கு மிகுந்த சுவையை யளிக்கிறது.

(ஆ) பவளக் காட்டில் கிருஷ்ணனும் அர்ச்சுனனும் வந்துகொண்டிருக்கும்போது ஒரு வேடனைச் சந்திக்கின்றனர். அவன் பவளக்கொடியின் அழகை வர்ணித்துப் பாடுகிறான்.

'புள்ளிக் களப மயில் வாகன' - என்ற மெட்டு

கூந்தல் நீருண்ட மேகம் போலிருக்கும் - நீளங்
கொஞ்சமல்ல பத்துப்பாக மிருக்கும் - ஒரு
குற்றமில்லா சந்திர னழகுக்குமே - ஒத்திருக்கும்
காண்போர் மனம் உருக்கும்.

கண்களிரண்டும் மதனம்பு - புருவங்
காணிலந்தக் காமன்கைவிற் கரும்பு - நல்ல
கண்டமுஞ்சங்கினழகு கொண்டிருக்கும் தந்த வரிசை
விரும்பு முல்லை யரும்பு.

கச்சடந் திருக்குந்தன பாரம் - யாருங்
காணநேரில் மோகமோ அபாரம் - எழில்
கண்டுவமை சொல்லக் கவி கம்பனுமயங்கு வானன்
நேரம் உண்டோ தீரம்.

(பவள., பக். 53 - 54)

இப்பாடல் ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் நான்கன் நடையிலமைந்துள்ளது. பாடலின் தலைப்பிலேயே குறிப்பிட்டுள்ளபடி 'புள்ளிக் களப மயில் வாகன' என்ற அண்ணாமலை ரெட்டியார் காவடிச் சிந்தின் வர்ண மெட்டிலமைந்துள்ளது. நான்கடிகளைக் கொண்ட மூன்று கண்ணிகளை அமைத்திருக்கிறார். காவடிச் சிந்து பாடும் முறைப்படி முதல் கண்ணியின் வர்ணமெட்டே மற்ற கண்ணிகளுக்கும் பொருந்தும். முதல் கண்ணிக்கு தாளக் குறியீடுகளை இவ்வாறு குறிப்பிடலாம்.

தாளம் : ஆதி

1. ; கூந்தல் நீருண்ட மேகம் போ
விருக்கும் ; ; ; நீளங்

2. ; கொஞ்ச மல்ல - பத்துப் பாக
மிருக்கும் ; ; ; ஒரு

3. ; குற்றமில்லா சந்திர ன
முகத்து மே ஒத்திருக்கும்

4. காண்போர் ; ; மனம்
உருக்கும் ; ; ; ;

இவ்வாறே மற்ற இரண்டு கண்ணிகளும் அமையும். இப்பாடல் பாடப்படும் நாடக நிகழ்வுக்காலம் மகாபாரதத்தின் புராண காலம். பழைய கதையை நாடக நிகழ்வாக்கும்போது நாடகம் நிழ்த்தப் பெறும் காலத்து உலகியல் செய்திகளையும் அதிலே புகுத்துவது என்பது ஒரு வகை நாடக உத்தி. இந்த வகையில் சுவாமிகள் இப்பாடலில்,

---

; பாடலுக்கு முன் வரும் இந்த அரைப்புள்ளி பாடல இரண்டு மாத்திரை தள்ளி தட்டிற்குப் பிறகு துவங்குவதைக் குறிக்கும்.

'எழில் கண்டுவமை சொல்லக் கம்பனு மயங்குவான்'

என மகாபாரதத்துக் கதாபாத்திரத்தைக் கொண்டு சொல்ல வைத்திருப்பது நவீன நாடகவியலார் சிந்தையில் கொள்ளத்தக்கது.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

(அ) காட்டில் உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் சத்தியவானை சாவித்திரி குரல் கொடுத்து எழுப்புகிறாள். விழித்தெழும் சத்தியவான் திடீரென தனக்கு முன் ஓரழகிய மங்கை நிற்பதைக் கண்டு பாடுகிறான்.

('தெள்ளுதமிழுக்குதவு சீலன்' - என்ற காவடிச் சிந்து மெட்டு)

கண்ணிகள்

அந்தர மதிபோல் முகம் காணும் - நல்ல
அஞ்சுக மொழியைக் கேட்டு நானும் - கொடும்
ஆல மஞ்சளான கண்கள் நாடுகின்ற வேளை மனம்
கோணும் மையல் தோணும்.

சுந்தரங் கமுகு மலர் செங்கை - இவள்
காமனா ரதிக்கிளைய தங்கை - இரு
காதுவள்ளை போலுமுல்லை யானபல்லை ஓதுமெல்லை
சங்கை கொல்லு மங்கை.

அத்தர்பனி நீர்புனுகு வாசம் - இவள்
அங்கமெங்கும் மங்கள விலாசம் - பார்க்க
ஆக மிஞ்சினாலுமங்கை யாள் திரண்ட காலம்ரெண்டு
மாசம் என்னுத் தேசம்.

சித்தர்யோக மாதவருங் கண்டு - தினம்
செய்கு வாரிவளடிக்கே தொண்டு - உயர்
தேவ ரம்பை போலுமிந்த வேளைவந்த மாதுகொங்கை
செண்டு நலம் உண்டு.

(ச.சா., பக். 21 - 22)

இப்பாடலும் ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் நான்கன் நடையிலேயே அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் 'தெள்ளு தமிழுக்குதவு சீலன்' என்ற காவடிச் சிந்தின் வர்ண மெட்டிலமைந்துள்ளது. முன்னர் கண்ட 'கூந்தல் நீருண்ட மேகம்' பாடலோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது இப்பாடல்.

(ஆ) தந்தையார் அவரசமாக வரச்சொல்லியிருப்பதாகச் சத்தியவான் சாவித்திரியிடம் விடை பெறுகிறான். அது குறித்து இருவரும் பாடுவதாகக் காட்சி அமைகிறது.

'செந்தின்மா நகர்'

சத்தியவான் : தந்தையா ரென்னை வந்துசேர மொழி
சாற்றியனுப்பினார் மானே - சென்று
பார்த்துவர வெண்ணி னேனே - இங்கு
தங்கினால் வரு கின்றபாதக
நிந்தையானது பங்கமே தரும்.
(தந்தை)

சாவித்திரி : உம்மை நான்பிரிந் தாலுயிர் வாழுவ
துத்தம மேகிடை யாது - இது
சத்தியமாகும டாது - இன்று
ஓதுவாசக மேது போவது
ஆதலாலக லாது நீரும்
(உம்மை)

சத்தியவான் : சொந்தமா கிய தந்தைசொல் லைமிக்க
மந்திர மாவதொன் றில்லை - என்று
தந்தபெ ரியோர்கள் சொல்லை - இங்கு
தொட்டிடாதினி விட்டு வாழ்வது
கெட்ட பாதகம் அட்டியேன்விடு.
(சொந்த)

சாவித்திரி : சென்றுநீ ரென்னை யங்கும றந்திடில்
சேயிழை நான் வாழு வேனோ - உயிர்
மாயுமல் லால்பிழைப் பேனோ - இங்கு
சேரநாடிய வேளையால்வரு
சோகமாமித லாகுவேறெது
(சென்று)

(ச.சா., பக். 24 - 25)

இப்பாடல் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில் மிச்ரசாபு (ஏழன் சாய்ப்பு) தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. அண்ணமலை ரெட்டியாரின் செந்தின்மா நகர் என்ற காவடிச் சிந்தின் வர்ண மெட்டிலமைந்தது.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

மாதவியைப் பாம்பு கடித்து அவள் துன்பப்பட்டுக் கொண்டிருப்பதாக வந்த கடிதம் கண்டு கோவலன் மீண்டும் அவள் இல்லத்திற்குச் செல்கிறான். அக்கடிதம் பொய்யென்றறிந்ததும் கோபத்துடன் அவன் மாதவியிடம் கேட்க அவள் பதிலிறுக்கும்படியாக இப்பாடல் தர்க்கமாக அமைகிறது.

கோவலன் : வஞ்சகங் கொண்டேண்டி யடுத்தாய் - பாம்பால்
மாண்டதாய் நிருபம் விடுத்தாய் - என்ன
மனையாள்செய லறியாமனம் வரவேசெயும் நினைவேதடி
மாதவியாகிய மானே - மிகு
வேதனையாலே நொந்தேனே

மாதவி : ஏமாற்றிப்போகநீர் நினைத்து - எனக்
கிந்தப் பதுமையை அமைத்து - உம
திடமேவிய நினைவானது கெடுபேசின தறியாமலே
ஏகுமென்றேன் விடை யுமக்கு - சேதி
எல்லாந் தெரிந்தது எனக்கு

கோவலன் : சத்தியமாக என் நெஞ்சம் - தனில்
தானில்லை கொஞ்சமும் வஞ்சம் - இனி
தடை பேசிடும் செயலேதடி விடைநீ தருவாயீதடி
தாளமுடியாதென் துக்கம் - சென்று
தான் வருவேனுந்தன் பக்கம்

மாதவி : துக்கம் கொண்டவர்போல் நடித்து - கள்ளச்
சோகங்கொண்டீர் வீம்பு படித்து - இன்று
சுயகாரிய மதியாலெனை அகல்வீரெனில் இடி தானுமே
தோற்றிவிழுந்திடுந் தலையில் - இங்கு
சொன்னேன் உண்மையுள்ள நிலையில்

(கோவ., பக். 39 - 40)

இப்பாடல் ஆனந்தபைரவி ராகத்தில் சதுச்ர ஏக தாளத்திலமைந்த காவடிச் சிந்தாகும். இப்பாடல் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்துகளை உள்வாங்கிய நிலையில் சுவாமிகளால் படைக்கப் பட்டுள்ள காவடிச சிந்து எனக் கொள்ளலாம்.

ஒவ்வொரு கண்ணியிலும் மூன்றாவதடி நீங்கலாக மற்ற அடிகள் யாவும் நான்கன் நடை (சதுச்ரம்)யில் அமைந்துள்ளன. மூன்றாமடி ஒவ்வொன்றும்

'தக தீம் தக - தக தீம் தக - தக தீம் தக - தக தீம் தக

மூன்றன் நடை துரித நடையில் (3x2=6) பாடும்படியாக அமைந்துள்ளது சிறப்பான அம்சமாகும்.

கண்ணிகள் யாவும் ஒரே வர்ணமெட்டில் பாடும்படியாக அமைந்துள்ளது. கண்ணிகளுக்கான சந்த ஓசையைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

தாளம் : சதுச்ர ஏகம்

தானன - தானன - தானா - ; தன
தானன - தானன - தானா - ; தன

தனதானன - தனதானன - தனதானன - தனதானன

தானன - தானன - தானா - ; தன
தானன தானன - தானே - ; ;

மூன்றாமடியில் மட்டும் ஒரு எண்ணிக்கைக்கு ஆறு மாத்திரைகள் வரும்.

ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் காவடிச் சிந்து அமைப்பில் பாடல் எதுவும் காணப்படவில்லை. இந்நாடகச் சூழல் அரேபிய, எகிப்து நாட்டுப் பின்னணியிலமைந்த கிறித்துவ நாடகமாகும். காவடிச்சிந்து என்பது முருகன் வழிபாட்டிற்குரிய இசை என்ற கருத்தியல் நிலவியுள்ள தமிழ்ச் சூழலில் மதம், கலாச்சாரம், வாழ்வியல் எனும் தன்மைகளை உணர்ந்த நிலையில் காவடிச்சிந்து சுவாமிகளின் 'ஞான சௌந்தரி' எனும் கிறித்துவ நாடகத்தில் இடம் பெறாமைக்குக் காரணம் எனக் கருதலாம்.

இந்துஸ்தானி இசை

<u>எடுத்துக்காட்டுகள் :</u>

1. நாடகம் : வள்ளி திருமணம்

(அ) தினைப்புனத்தில் வள்ளியைக் கண்டுவந்த நாரதரும், முருகனும் வள்ளி பற்றி உரையாடும் காட்சியில் இப்பாடலிடம் பெறுகிறது.

சுப் : நீர் சொன்ன வார்த்தையால் நேரிழையாமென
நிச்சயமாகவே நான் தெரிந்தேன்
சீர்பெருமாதவ ரே அந்த மாதெவள்
செப்புவீரறிந்திட வே நினைத்தேன்

நா : வனத்தொரு புறத்தனில் தினைப்புன மொன்றுண்டு
மங்கை யவளை நானங்கு கண்டேன்
கனத்துப்புடைத்ததனக் குறக்குலப் பெண்ணவள்
கவண்கண்டு மிக அதிசயங் கொண்டேன்

சுப் : பேரழகுடையவ ளெனப்புகழ்ந்தீரவள்
பேரென்ன இப்பொழுதே புகல்வீர்
தாரணி மீதினில் யார்செய்த மாதவத்
தால் வந்தவளதை யும் புகல்வீர்

நா : வள்ளிக்கிழங்கு பறித்த குழி தன்னில்
வந்தவள் வள்ளியெ னும்பெயராள்
நீர் கொள்ளத் தகுந்த நல் லியலுடையாள் - இந்தக்
குவலயத்திற்றனக் கிணை கிடையாள்

(வ.தி., ப. 30)

இப்பாடல் பியாக் என அழைக்கப்படும் பெஹாக் இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் தமது நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளில் இந்த ராகத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.[40] நாட்டிய இசை வகையில் 'ஜாவளி' எனும் உருப்படி வகையில் இந்த ராகம் அதிகமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது. கோபால கிருஷ்ண பாரதியின் 'ஆடும் சிதம்பரமோ' இந்த இராகத்தில் அமைந்த மிகவும் பரவலாக அறியப்பட்ட பாடல். சுவாமிகளால் அதிகமாகத் தமது நாடகங்களில் கையாளப்பட்டுள்ள இராகங்களுள் இதுவும் ஒன்று. அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளில் இந்த இராகம் காணப்படவில்லை என்பதும், வேறு எந்த இந்துஸ்தானி இராகமும்

கையாளப்படவில்லை என்பதும் ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது. எனவே இந்துஸ்தானி இசையின் தாக்கம் அருணாசலக் கவிராயரின் காலத்தில் தமிழகத்தில் இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை என்பது இந்நூலாசிரியன் கருத்து. கோபால கிருஷ்ண பாரதியால் பெஹாக், ஜோன்புரி, சிந்துபைரவி போன்ற இந்துஸ்தானி இராகங்கள் தமிழ் கீர்த்தனை நாடகத்தில் பிரபலமடைந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் நாடறிந்த இராகங்களையே அதிகம் பயன்படுத்தினார் என்பதற்கு இது மற்றொரு சான்றாக அமைகிறது.

(ஆ) வேடன் வடிவிலுள்ள முருகன் தன் காதலை வள்ளியிடம் தெரிவிக்கவும் வள்ளி பதிலுரைப்பதாகவும் இப்பாடற் காட்சி யமைகிறது.

சுப்ர : ஆசையுன்மேல் நான்கொண்டிட நீவெறுக்க லாமா
அஞ்சுகமே வஞ்சகம்செய் தால்எளிதில் போமா

வள்ளி : காமமோக மேனுனக்கு நீயடைவாய் கேடு
கல்யாணஞ் செய்ய எண்ணுதல் நல்லதல்லஓடு

சுப்ர : ஓடுவதற்காகவா நா னுன்னைத் தேடிவந்தேன்
உத்தமியே மாறன்விடும் வாளியினால் நொந்தேன்

வள்ளி : மாறன் வாளியால் மயங்கி மாதராசைகொண்டு
வார்த்தை பேசுவதினாலே ஏதுலாபமுண்டு

(வ.தி., ப. 42)

இப்பாடல் ஹமீர் கல்யாணி ராகத்தில் ஆதி தாளத்திலமைந்துள்ளது. இந்த இந்துஸ்தானி இராகத்தில் சங்கீத மும்மூர்த்திகளுள் ஒருவராக அறியப்பட்டுள்ள முத்துசுவாமி தீட்சிதர் 'பரிமள ரங்கநாதம்', 'பரஹர நந்தன' ஆகிய இரண்டு கிருதிகளைச் செய்துள்ளார். [41] தியாகராஜரும் இந்த இராகத்தில் 'மானமு லேதா - அபிமானமு லேதா' என்ற கீர்த்தனையை இயற்றியுள்ளார். இந்த இராகமும் இசை ரசிகர்களால் பரவலாக அறியப்பட்டதெனக் கொள்ளலாம். இதுபோன்ற காதற்சுவை மிக்க வினவுதல், விடையிறுத்தல் போன்று அமைந்த இந்துஸ்தானிப் பாடல்களை 'கஜல்' என அழைப்பார். சில இடங்களில் 'கஜல்' தாளத்துடனும் தாளமின்றியும் பாடப்படும். இவை மிகவும் மெல்லிசைத் தன்மை வாய்ந்தவை. பெரும்பாலும் இவை உருது மொழியிலமைந்தவை.

* பாடியவர் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்.

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

(அ) தன் மகனுக்கு பவள ரதம் செய்து கொடுப்பதற்காக அல்லி தன் தோழியரை பவளம் எங்கே விளைகிறது எனக் கேட்கவும் தோழியர் பதிலளிப்பதுமாக இப்பாடல் அமைகிறது.

கபரதரஹான் - என்ற மெட்டு

அல்லி : பவளமெங்கே விளைகிறது பாவையரே
பாலகன் தேர் வேண்டுமென்ற
தாலதனைக் கொண்டுவர
(பவள)

சகி : கடல் கடந்தால் காணலாம் பவளவனம்
காவலாயிந்த மதுரையாளும் மாதரசி ஏழு
(கடல்)

அல்லி : எவ்வளவு காத தூரம் இருக்குதக்காடு
யாவர்க்குரிய இடம் ஏது ஏற்பாடு
அவைகளின் விபரங்கள் யாவுமென்னோடு
அணுவும் பிசகாமல் அறைவீர் விரைவினிலே
(பவள)

சகி : இடமங்கு செல்லவெனில் யாவர்க்குமாகாது
எண்ணூறு யோசனைக் குக்குறையாது
அடவி யெங்கும் வண்டுகள் அலையுந்தப்பாது
அங்கேபோனால் கொன்றுவிடும்
அல்லி மாதே கேளிப்போது
(கடல்)

(பவள., பக். 17 - 18)

இப்பாடல் 'கபரதரஹான்' *எனும் இந்திப்பாடலின் வர்ணமெட்டு என பாடலின் தலைப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சுவாமிகள் காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் பரவலாக அறியப்பட்டிருந்த இந்த வர்ணமெட்டில் சுவாமிகளால் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பாடல் சிந்துபைரவி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. அக்காலத்தில் சிந்து பைரவி இராகம்

* கபரதரஹான் எனும் பாடல் அக்காலத்தில் புகழ் வாய்ந்த வட இந்தியப் பாடகர் சைகால் என்பவரால் பாடப்பெற்றது. தமிழ் நாட்டிலும் பரவலாக அறியப்பட்டிருந்தது. சிந்துபைரவி ராகத்திலமைந்தது. (துகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்)

தேசிக தோடி என்றும் இந்துஸ்தானி தோடி என்றும் குறிப்பிடப்படுவது வழக்கம். *

(ஆ) அல்லியைத் தனியாகச் சென்று காண அஞ்சிக் கண்ணனை உடனழைத்துச் செல்ல எண்ணி அர்ச்சுனன் கண்ணனை நினைத்துத் துதிப்பதாக இப்பாடற்காட்சி அமைகிறது.

கஜல்

கன்று கொண்டு விளவெறிந்த கண்ணா - நீலக்
கார்முகிலே காயாம்பு வண்ணா தூ ணில்
நின்று தொண்டன் துயரொழித்த நேயா - துஷ்ட
நிசசரரின் குலமழித்த மாயா - நீதி
ஒன்றுகின்ற தூ ய மன ஒளியே - கஞ்ச
னுயிர் வதைத்த பரசுமக வெளியே - ஏழை
இன்று சிந்தை வாடுகின்ற நிலையைக் காண
இன்னும் வராதிருப்பதென்ன எழுவாயிங்கே

(பவள., ப. 35)

இப்பாடல் 'கஜல்' என்ற தலைப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பாடல் தாளமின்றிப் பாடும் கஜல் வகையில் அமைந்துள்ளது. எனினும் தமிழிசையில் விருத்தம் பாடுவதுபோலின்றி ஒவ்வொரு அடியிலும் கடைசிச் சொற்கள் கண்ணா . . . . வண்ணா . . . . என நீட்டியும் மற்ற சொற்கள் ஒரு கால அளவிலும் பாடப்படுகின்றது. **

இப்பாடலும் ஹமீர் கல்யாணி இராகத்திலேயே அமைந்துள்ளது. சில சமயங்களில் இராகமாலிகையாக இரண்டு, மூன்று இராகங்களிலும் பாடுவதுண்டு. ***

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

(அ) நாரதர் சாவித்திரியிடம் சத்தியவான் அற்ப ஆயுளையுடையவன் என்றும் அவனை அவள் மறந்துவிடல் நலமென்றும் கூறவும் சாவித்திரி பதிலுரைக்கவும் இக்காட்சி தர்க்கபாடலாக அமைகிறது.

---

* தகவல் ஏ.கே. காளீஸ்வரன் - 29-2-96.
** பாடிக்காட்டியவர் வையூர் கோபால் - 27-2-93.
*** தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர். 28-2-93.

'பியாரி தோரி பியாரி ஜான்' - என்ற மெட்டு

பல்லவி

நாரதர் : சத்தியவான் மீதுனக் காசையேன்
சாவித்திரி வேண்டா மோதினேன்

அனுபல்லவி

எத்தனை நல்லவனாயினும் எங்கும்புகழ் கல்வி வாயினும்
இல்லை பொருள் கொஞ்சமாயினும்

பல்லவி

சாவி : சாமியுமக்கிது தா்மமா
சாற்றுகின்றீரென்மேல் வா்மமா

அனுபல்லவி

பூமியிலீதொரு விந்தையே புருஷன் எண்ணல் நிந்தையே
புண்படுதையோ என் சிந்தையே

சரணம்

நார : நாடு நகரங்களொன்று மில்லாதவன்
நாடிவந்தூரார் மதிக்க இல்லாதவன்
காடு குடியாகி வீடில்லாதவன்
கண்ணிழந்த பெற்றோரோடுழல் வானவன்
(சத்ய)

சா : ஆற்றுவெள்ளம் போலே செல்வம்வந்துபோகும
அவ்வகைமுன் செய்த பாவபுண்யமாகும்
நேர தரித்திரர்க் கின்றதிஷ்டமாகும்
நீதியில்லா மொழி நீர்சொல்லாமலேகும்
(சாமி)

நார : ஆயுளவனுக்கு இன்னுமொரு ஆண்டு
அப்புறமையையோ போவானவன் மாண்டு
நீயவனை விட்டுத் துன்பக்கடல்தாண்டு
நிச்சயம் வேறு மணவாளனைவேண்டு
(சத்ய)

சா : சாகாதிருப்பவர் தாரணியிலில்லை
சஞ்சலம் நேர்வதெல்லாம் ஊழ்வினைத்தொல்லை
ஆகாது மற்றாரைக் கொள்ளமனமில்லை
ஆகையினாலே கேளுமடியாள் சொல்லை
(சாமி)

(ச. சா., பக். 46 - 47)

இப்பாடல் 'பியாரிதோரிபியாரி ஜான்' என்ற மெட்டு எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இப்பாடல் பீம்ப்ளாஸ் எனும் இந்துஸ்தானி இராகத்தில், மூன்றன் நடையில் ஆதி தாளத்தில் பாடப்படுகிறது.* வட இந்தியக் கலைநிகழ்வுகளில் பயின்று வந்திருக்கக் கூடிய இசை வகையாக இது அமைகிறது.

(ஆ) சாவித்திரி தன் தோழிகளோடு நந்தவனத்தினழகைக் கண்டு ரசிக்க வரும் போது சாவித்திரியும் தோழிகளும் பாடுவதாக இப்பாடற் காட்சி அமைகிறது.

கண்ணிகள்

சா : மந்தகாசமுக மாதர் நீங்களெல்லாம் .
வாருமென்னோடுபூங் காவனம் போகலாம்

சகி : வருவோம் விரைவில் வனிதாமணியே
மாளவிராணி யிருகண் மணியே

சாவி : கைகோர்த் துலாவலாம் காட்சிகள் பார்க்கலாம்
கந்தமலர்கொண்டு செண்டுமுண்டாக்கலாம்

சகி : கருத்தின்படியே நடப்போம் தவறோம்
காலாலிட்ட பணி யைச்செய்குவோம்

சாவி : பஞ்சரக்கிள்ளை போல் பண்களும் பாடலாம்
பாதம் பெயர்ந்தெழும் பாவை போல்ஆடலாம்

சசி : பாரிலுன் னெண்ணம்போல் பாங்கிலே கூடுவோம்
பண்ணிசையோடு நாம் பாடி யாடுவோம்

(ச.சா. ப. 12)

* தங்கப்பா குழுவினர் ஒலி நாடா.

இப்பாடல் யமுனா கல்யாணி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. இந்த இராகம் இந்துஸ்தானி இசை வகையைச் சேர்ந்ததாகும். இந்துஸ்தானி இசையில் 'பஜன்' எனும் பாடல் வகை இந்த இராகத்தில் அதிகமாகப் பாடப்படுவதைக் காணலாம். இப்பாடலை சுவாமிகள் ஈரடிக் கண்ணிகளாக அமைத்திருப்பது ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

(அ) மாதவி வீசித் தன் கழுத்தில் விழுந்த மாலையைத் கழுத்திலிருந்து அகற்ற முடியாது வேதனையுடன் கோவலன் பாடுதல்.

பல்லவி

கழுத்தில் விழுந்த மாலை கழற்ற முடியவில்லை
காரிகையே இது யார் சூதோ

சரணம்

கத்தியும் ரம்பமும் வாளும் முனை மழுங்க
காரணம் யாதெனவும் தெரியாது
கல்யாண காலத்தில் இந்த வில்லங்கம் வந்து
காணுமெனில் என் செய்குமோ பின்துன்பம் தந்து
கைலாசவாசா இது நின்னருளோ இதை
கத்தரிப்பதெப்படித்தான் இத்தருணத்தில்

(கழுத்தில்)

(ச.சு.நா.பா., ப. 140)

நாடக நூலில் 'ஜப்தகலந்தரு' மெட்டு என்ற தலைப்பில் இப்பாடல் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இராகம் - காப்பி, தாளம் : ஆதி என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இங்கு மேற்கோள் காட்டப்பட்டிருக்கும் நூலிலும் இராகம், தாளம் இரண்டும் அவ்வாறே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இருப்பினும் பாடும்போது இப்பாடல் 'பீலு' என்னும் இந்துஸ்தானி இராகத்திலேயே பாடப்படுகிறது. இப்பாடலின் சுரதாளக் குறிப்பினைக் காணுமிடத்து அதில் மேல் ஸ்தாயி சுரங்களே காணப்படவில்லை. இந்நிலையில் இப்பாடல் மத்யம சுருதி எனப்படும் 'ம' சுரத்தானத்தை 'ச' வினுடைய சுரத்தானமாகக் கொண்டு பாடப்படுகின்றது. 'பீலு' என்னும் இராகம் தென்னகச் செவ்விசையில் 'காப்பி' என்னும் இராகம் இவ்வாறு பாடப்படுதலேயா மென்பது நூலசிரியர் கருத்து. காப்பி இராகம் 'ச' வின் சுரத்தானத்திலேயே

மூன்று ஸ்தாயிகளையும் கொண்டது. * மேலும் 'ஜப்தகலந்தரு' எனும் இந்திப்பாடல் மெட்டு எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதும் இங்கு கவனத்திற்குரியது.

(ஆ) மாதவியின் வீட்டிலிருக்கும் கோவலன், கண்ணகி அனுப்பியிருந்த ஓலையைக் கண்டு அவள் இறந்திருக்கக் கூடுமெனக் கருதுகிறான். தன் வீட்டிற்குச் சென்று கண்ணகியின் இறுதிச் சடங்குகளை முடித்து வருவதாக மாதவியிடம் கூறுகிறான்.

அன்னமே நான் தாலிகட்டி அன்றுவந்த நாள்முதலாய்
இன்னமும் வீட்டுக்குப் போகா திங்கிருந்து விட்டதனால்
கண்ணகியாள் மாண்டாளென்று காகிதமும் வந்ததின்று
கண்கலங்கிப் போகலானேன் பெண்ணங்கு போனாளென்று
என்னையு மடிப்பவர்கள் இவ்விடத்தில் உண்டோ பெண்ணே
கொவ்வை வாய் கனா கண்டே எவ்விதம் சொல்வேன் நான் முன்னே

எந்தன் ஜாதியார்கள் கூடி வந்திருப்பார் - கோடானுகோடி
சுந்தரி நான் போகாவிட்டால் பந்தி போஜனமும் தள்ளி
எந்தனை விலக்குவார்கள்
மேலுமவளுக்கு கொள்ளி வந்து வைக்க மைந்தனேது
மணவாளன் நானிப்போது வாகுடன் சென்று
கா்மம் நடத்தவேணும் வா்மம் வைப்பது சரியல்லடி
இப்போதே போகச் சொல்லடி இந்தவேளை
உத்தரவு தந்தனுப்ப வேணுமடி

(என்னை)

(ச.சு.நா.பா., பக். 142 143)

இப்பாடல் 'ஜோன்புரி' இராகத்தில், ஆதி தாளத்திலமைந்துள்ளது. நாடக நூலில் 'தோகா தேனா வாலாகும்மே' என்ற மெட்டு என்று தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பாடல் பல்லவி, அனுபல்லவி எனற வடிவிலமைக்கப்படவில்லை. ஜோன்புரி இராகம் இந்துஸ்தானி இசையில் ஜீவன்புரி என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.[42] கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் 'எப்போ வருவாரோ' என்ற பாடல் இந்த இராகத்தில் மிகவும் பிரசித்தமானது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த மெட்டிலேயே அமரர். எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் பாடிய 'சத்வ

* எடுத்துக்காட்டு : தியாகராஜரின் காப்பி ராகத்திலமைந்த 'இந்த சௌக்கியமு நின்னே 'மீவல்ல கணதோஷமேமி' போன்ற கிருதிகள்'.

குணபோதன்' என்ற பாடலும் அமைந்தது. ஆயினும் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல் இவ்விரண்டினின்றும் சற்று வேறுபட்டு நாடக நிகழ்விற்கேற்ப அவரது தனிப்பாணி விளங்க இசையமைக்கப்பட்டுள்ளது.

5. நாடகம் : ஞான சௌந்தரி

(அ) வேட்டைக்குச் செல்லும் தருமராஜன் ஞான சௌந்தரியை லேனாளிடம் ஒப்படைத்துச் செல்லும் காட்சியில் இடம் பெறுகிறது இப்பாடல்.

'கபரதரஹான்' - என்ற மெட்டு

பல்லவி

ஒப்புக் கொள்வாய் உத்தமமான புத்திரியை

அனுபல்லவி

தப்பிதமில்லாமல் நீ தானே காப்பாற்றி வர

(ஒப்புக்)

சரணம்

செப்பிய படியே செய்யாமலிவட்கு
தீவினை புரிந்திடில் தெண்டனையுனக்கு
இப்புவியறியவு மியற்று வேனிதற்கு
எள்ளளவு மாறில்லை கேள் உள்ளபடி சொல்கிறேன்

(ஒப்புக்)

(ஞான., ப. 13)

இப்பாடல் முன்னர் பவளக்கொடி நாடகத்தில் எடுத்துக்காட்டாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ள 'பவள மெங்கே விளைகிறது' என்ற பாடலின் அமைப்பிலேயே, சிந்து பைரவி இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் அமைந்துள்ளது.

(ஆ) தருமராஜன் வேட்டைக்குச் சென்றதும் லேனாள், ஞான சௌந்தரியை வீட்டு வேலைகளைச் செய்யும்படி கூறலும், ஞான சௌந்தரி மறுமொழியுரைத்தலுமென தர்க்கப்பாடலாக இக்காட்சி யமைகிறது.

ஜெய்சாகர் - என்ற மெட்டு

லே : வீட்டிற்குரித்தான பல வேலைகளைச் செய்யடி
வீண்காலங் கழிக்காதே விட்டுவிடேனுனையடி

ஞா : விந்தையீதம்மா குழந்தை நானம்மா
வீட்டுவேலைகள் செய்ய என்னாலாகாதம்மா

லே : இந்த வீட்டிலுள்ள வேலையெல்லாஞ் செய்வதாரடி
இன்னுஞ்சற்று நேரத்திலே என்குணத்தைப் பாரடி

ஞா : ஏனம்மா கோபம் ஏற்குமோ பாபம்
ஏழை நான் தாயில்லாப்பிள்ளை கொள்ளனுதாபம்

(ஞான., பக். 15)

இப்பாடல் அக்காலத்தில் நன்கறியப்பட்டிருந்த 'ஜெய்சாகர்' எனும் இந்திப்பாடல் மெட்டில் பெஹாக் இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

மேற்கூறிய எடுத்துக்காட்டுகளில் காணப்படும் இராகங்கள் யாவும் இந்துஸ்தானி இசையின் தாக்கம் தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட பிறகே நாடகங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. இப்பெயர்களிலமைந்த இராகங்கள் தமிழ் மும்மணிகளென அறியப்பட்டுள்ள முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாபிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் காலத்திய பாடல்களில் இடம்பெறவில்லை யென்பது ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது. பிற்காலத்தில் முத்துசுவாமி தீட்சிதர், தியாகராஜர் போன்றோரால் இவற்றில் ஒரு சில இராகங்களும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரால் சில இராகங்களும் கையாளப்பட்டு பிரபலமாயிருக்க வாய்ப்புண்டு. இதனடிப்படையிலேயே இப்பாடல்கள் இந்துஸ்தானி இசையென வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

மேற்கத்திய இசை

1. 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் இந்த இசை பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதாகச் சான்றுகள் இல்லை. நாடகச் சூழல்களில் தமது இசைப்புலமையை வெளிப்படுத்துவதற்காக தேவையற்ற இசை வடிவங்களைப் பயன்படுத்துவதில் சுவாமிகளுக்கு உடன்பாடில்லை எனக் கொள்ளலாம்.

2. நாடகம் : பவளக்கொடி

அ. அல்லிராணியின் அரசவையில் தோழியொருத்தி அர்ச்சுனன் பெயரைக் கூற கோபத்துடன் அவளை அல்லி கடிந்து கொள்வதாக இப்பாடலமைகிறது.

உரைத்தால் நாவை யறுத்திடுவேன்
உனக்குத் தண்டனை செய்திடுவேன்
அரக்க பாவியவன் பேச்சை
அறையரலாமோ சேச் சேச்சே
ஆகாது கொஞ்சமும்
அன்பில்லாத வஞ்சகன் அவன்பேரினி *

(பவள., ப. 21)

இப்பாடல் 'வில்லை வளைத்தம்பெய்திடுவேன்' என்ற மெட்டு எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பாடல் கதன குதூ கலம் இராகத்தில் ஏக தாளத்தில் அமைந்துள்ளது. இந்த இராகத்தில் பட்டணம் சுப்பிரமணியய்யர் இயற்றிய 'ரகுவம்ச சுதாம்' என்ற கீர்த்தனம் மிகவும் பிரசித்தமானது. மேற்கத்திய இசைத் தன்மையை எளிதாக வெளிப்படுத்தவல்லது இந்த இராகம்.

(ஆ) நள்ளிரவில் தனது படுக்கையறையுள் நுழைந்து மஞ்சத்தை அசைத்துவிட்டு ஒளிந்த அர்ச்சுனனை நோக்கி பவளக்கொடி கோபமுடன் கத்துவதாக இக்காட்சியமைகிறது.

---

* பாடிக்காண்பித்தவர் - பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் 28-2-93.

நில்லடா நில்லடா நில்லடா நில்லடா
நில்லடா சொல்லுகிறேன்
வல்லமையாயிருள் வேளையிலே மெள்ள
வந்து புகுந்தது மெய்ப்பொருளைக் கொள்ள
சொல்லடா இல்லையேல் ஈரல் வெளித்தள்ள
துண்டாக வெட்டுவே னுன்னுடலுந்துள்ள
(நில்லடா)

(பவள., ப. 75)

இப்பாடல் பியாக் இராகத்தின் சுரங்களைக் கொண்டு ஏக தாளத்தில் மூன்றன் நடையில் அமைந்துள்ளது.

3. நாடகம் : சத்தியவான் சாவித்திரி

எமன் தனது தர்பாரில் எம தூதர்களை நோக்கிக் கூறுவதாக இப்பாடல் அமைகிறது.

நாடுமிகு நாலுதிசை யாளுகிற பாலர்களின்
நானொருவனாக எனையே
நக்கச் சடைக் கடவுள் தெற்குத் திசைக்கரசு
நத்திக் கொடுத்தபடி யே
நீடுமொரு சூலமொடு பாசமுயர் வானகதை
நேடுபடையாக எதிரே
நீட்டிச் சுழற்றியுயிர் வீட்டிப் பிடித்துடலை
நீக்கிப் பிணித்த தனையே
தேடுபவ மானசெய லேதுதொடர் வானநிலை
தேறி மிகு நீதி முறையே
செலுத்தித் துடித்துப் பதைக்கப் பதைக்கச்
சிதைத்துத் தகர்த் தெறியவே
கோடுபல கோரமுக மேவுபடர் கூடிமொழி
கூறுமென தாணை நெறியே
குத்திச் சடத்தைக் கிழித்துச் சிரத்தைக்
குறைத்துப் புதைத் திடுவரே

(ச.சு.நா.பா., 5 ப. 134)

இப்பாடல் சங்கராபரண இராகத்தின் சுரங்களைக் கொண்டு சதுஸ்ர ஏக தாளத்தில் ஐந்தன் நடையில் (கண்டநடை) அமைந்துள்ளது.

தானதன - தானதன - தானதன - தானதன

தானதன - தானதன - னா ; ; ; ;

என்றும், இரண்டாவது அடியின் சந்தம்

தத்தத் - தனத்தனன - தத்தத் - தனத்தனன
தத்தத் - தனத்தனன - தா ; ; ; ;

என்றும் அமைந்துள்ளது.

இப்பாடலின் சுரதாளக் குறிப்பினைக் கீழ்க்கண்டவாறு குறிக்கலாம்.

தா நி நி நி - நீ ரி ரி ரி - ரீ க க க - ரீ க க க
நா டு மி கு - நா லு தி சை - யாளுகி ற - பாலர்களின்

ரீ க ரி ச - சா சா ச ரீ ; ; ;
நானொருவ னாகஎ னையே . . . .

ரீ கா ச ரீ ச ரி ச - ரீ கா ச ரீ ச நி ச
நக்கச் சடைக்கடவுள் தெற்குத் திசைக்கரசு

சா ரீ ச நீ - சா ச ரீ ; ; ; ;
நத்திக் கொடுத்த படி யே . . . .

(மற்ற அடிகளையும் இதேபோல் பாடவும்)

(ச.சு.நா.பா., ப. 134)

'சரிகமபதநி' எனும் ஏழு சுரங்களையும் கொண்ட சங்கராபரண இராகத்தின் 'ம', 'ப' ஆகிய இரு சுரங்களையும் தவிர்த்து மற்ற ஐந்து சுரங்கள் மட்டும் இப்பாடலின் வர்ண மெட்டில் காணப்படுகிறது. இங்க்லீஷ் நோட் என்று குறிப்பிடப்பட்டால் சுரங்கள் யாவும் சிறிது கூட அசைவின்றி (கமகமின்றி) பாடப்படும். இப்படிப் பாடுவதன் மூலமே மேற்கத்திய இசைத் தன்மை நமது செவ்விசை இராகத்தில் பொருந்தி அமைகிறது. இப்பாடலும் மத்யம சுருதியில் பாடப்படக்கூடியது.

(ஆ) சத்தியவானின் உயிரைக் கவர வரும் எமனின் உருவத்தைத் தனது கற்பின் மகிமையால் காணும் சாவித்திரி எமனிடம் கேள்வி கேட்கவும் எமன் பதிலுரைக்கவுமாக தர்க்கப்பாடலாக இக்காட்சியமைகிறது.

சா : திவ்ய புருஷர் நீர் யார்

எம : தென்திசை தர்மனென் பேர்

சா : இவ்விடம் வந்ததே னீர்

எம : இவனுயிர் பற்றினேன் பார்

சா : இவரெனதொரு பதியுயிரினை விட்டிடுவீர்

எம : எதிர்மொழிவது விடுசரியில்லை எட்டிடு நீ

சா : அவர் புகுமிடம் எனதுயிரையும் வைத்திடுவீர்

எம : அயனெழுதிய தினமுடிவிலை கிட்டுவதேன்

சா : ஐயா பாதம் பணிந்தேன்

எம : பொய்யாது நான் மொழிந்தேன்

சா : மெய்யாய் மிகவும் நொந்தேன்

எம : வையாதுயிர் கவர்ந்தேன்

சா : அறநெறிநிலை கருதிடுவீர் அன்பனே நீர்

(ச.சா., ப. 73)

இப்பாடலில் சங்கராபரண இராக சுரங்கள் ஏழையும் சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார். சதுஸ்ர ஏக தாளத்திலமைந்த இப்பாடலில் நான்கன் நடையும், மூன்றன் நடையும் கலந்து அமைந்துள்ளது.

4. நாடகம் : கோவலன் சரித்திரம்

(அ) மாதவியினில்லத்தில் கோவலன், மாதவி இருவரும் இன்புற்றிருத்தல்

மா : வாராய் நேசா மதன உல்லாசா
மருவி மிடந்தனை நாடிடுவோம்

கோ : வாரேன் வாரேன் மலரணை மேலே
மருவி மிடந்தனை நாடிடுவோம்

மா : மேவிய ஆசை மீறுதே நாதா
வீண் பொழுதாகுது வா வா வா

கோ : வீண் பொழுதாகவு மேன்பகல்போகுது
நீ ஒரு முத்தம் தா தா தா

மா : வெட்கமாகினேன் கண்

கோ : சொக்கலாகினேன்

மா : பக்கம் வாரும் கிட்டி

கோ : பரிவாயிப்போது கட்டிப்
பலவேறு லீலைகள் செய்திடுவோம்

(கோ., பக். 21 - 22)

இப்பாடல் பியாக் இராகத்தில் சுரங்களை எடுத்துக்கொண்டு ஆதி தாளத்தில் மேற்கத்திய இசையில் அமைந்துள்ளது. *

(ஆ) கோவலன் கண்ணகியைப் பார்த்து வர மாதவியிடம் அனுமதி கேட்க அவள் ஆபரணங்களைக் கழற்றித் தரும்படி அவனைக் கேட்கிறாள். இருவரும் தர்க்கம் செய்வதாகப் பாடற் காட்சி அமைகிறது.

கோ : ஆபரண வகை யாவுந் தந்தேனினிப்
போக விடை தருவாயடி நீ

மா : போக விடை தர வேண்டுமானாலும
தாடை களைந்திங்கு நீர் தருவீர்

கோ : ஆடை களைந்து தருவே னடியதற்
காக வருந்துவேனோடி சகி

மா : பத்து லக்ஷம் பொன் கொடுப்பீரானாலுமக்
கிப்போது போக விடை தருவேன்

கோ : பகர்கின்றனை எதிர்நின்று நீ
எதுகண்டிது மொழிவின்டணை
பாவையே உண்டோ என் கையினிலே

மா : இல்லாது போய் விட்டால் யாரென்ன செய்வது
இங்கு பொருளைத் தந்தால் விடுவேன்

கோ : இப்படிப் பேசாதே வீட்டிற்குப் போனாற்றான்
இங்கு பொருளைக் கொண்டு வருவேன்

* தகவலளித்துப் பாடக் காட்டியவர் - பி.எஸ். நாகராஜ பாவதர் 27-2-93.

மா : ஈஸ்வரன் மேலாணை யிடு மில்லாமல் நம்பமாட்டேன்

கோ : ஈசனாணை நான் தராமல் சாப்பிடவுமாட்டேன்

மா : இனி விரைவினில் வழிசெலுமிங்கு நிற்க வேண்டாம்

(கோ., பக். 41 - 42)

இப்பாடல் 'நாதனுயிர்தனைத் தாருமையே' என்ற மெட்டு எனும் தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்படி பாடல் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தில் கணவனை இழந்த சாவித்திரியும் எமனும் பாடக்கூடிய தர்க்கப்பாடலாக அமைந்துள்ளது.

இப்பாடலில் ஆங்காங்கே மூன்றன் நடையிலேயே துரித நடையை இரண்டாம் காலமாக அமைத்திருப்பது சிறப்பாகும்.

5. நாடகம் : ஞான சௌந்தரி

(அ) வேட்டைக்குச் சென்ற தருமராஜன் திரும்பியதும் அரண்மனையில் ஞான சௌந்தரியைத் தேடுவதாக இக்காட்சியமைகிறது.

'கோட்டையைச் சுற்றி' - என்ற மெட்டு

அருமை மகளைக் காணேனே அவளெங்கே போனாள்
அவளெங்கே போனாள் அவளெங்கே போனாள்

(அ)

ஆசை நேச விசுவாசமே ஆன நாயகி சந்தோஷமே
அடைய நான் விரைவிலே மொழிகுவாய் மொழிகுவாய்

(அ)

தோழி வாடி நீயேனுஞ் சொல்வாய்
தோகை சேதிதனை ஆவலாய்
சுருக்கிலே எனக்கு நீ
உரைக்கிலோ மகிழ்ச்சியாம்

(அ)

சேவகா நீ தெரியாயோடா
சேதி சொல்லு தடையேனோடா
திடப்படு மனத்திலே நடுக்கம் நீ விடுத்துரை

(அ)

(ஞான., பக். 33 34)

இப்பாடல் 'கோட்டையைச் சுற்றி' என்ற மெட்டு எனும் தலைப்பில்குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்படி பாடல் சத்தியவான் சாவித்திரி

நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ள பாடலாகும். பிலகரி இராகத்தில் ஏக தாளத்தில் திச்ர நடையில் இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. சுவாமிகள் இப்பாடலிலும் 'தோழி நீ வாடி' எனும் அடி முதல் ('தடையேனோடா') என்பது வரை நான்கன் நடையில் அமைத்துள்ளார். சங்கராபரணத்தின் கிளை (ஜன்ய) இராகமான பிலகரியில் இங்கிலீஷ் நோட்டாக சுவாமிகள் இதை யமைத்துள்ளார். செவ்விசையை மேற்கத்திய இசையோடு கலந்து தமிழ் நாடக இசையாகச் செய்திருப்பது இங்கு சுவாமிகளின் நாடக இசைப் புலமையைப் புலப்படுத்துவதாக உள்ளது. ஒரு நாடகத்தில் இடம்பெற்ற ஒரு குறிப்பிட்ட இசையை அவரின் பல்வேறு நாடகங்களில் பயன்படுத்தியிருப்பது குறித்து ரசனைக்கேற்பத் தரும் வகையில் பார்வையாளர்களால் அங்கீகரிக்கப்பட்டு வரவேற்பு பெற்ற இசையை மீண்டும் பயன்படுத்தி நாடகத்தை வெற்றிபெறச் செய்வதாகவும் கொள்ளலாம்.

(ஆ) ஞான சௌந்தரியையும் அவள் குழந்தைகளையும் காட்டிற்கு கொண்டுபோய் வெட்டி விடும்படி வந்த கடிதத்தைக் கண்டு சிமியோன் பகருவதாக இக்காட்சியமைந்துள்ளது.

அய்யோ நான் என்ன செய்குவேன்
செய்குவேன் எவ்வாறுய்குவேன்
மனமாறாத துக்கத்தாலே வாடினேன்
தேவனின் சோதனை தானிதோ
சிறுமதலைகளிருவருடனும் தாயைக் கொல்ல

(அய்யோ)

(ஞான., ப. 52)

இப்பாடல் 'நோட்' இராகம் - சிந்துபைரவி ஏகதாளம் எனத் தலைப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேற்கோள் காட்டப்பட்ட ஏனையப் பாடல்கள் யாவும் சங்கராபரண சுரங்களைக் கொண்டு இசையமைக்கப்பட்டுள்ளன. இப்பாடல் குறைந்த சுருதியளவைக் கொண்டு இசையமைக்கப்பட்டுள்ளதால் மேற்கத்திய இசையில் மைனர் ஸ்கேலுடன் இதை ஒப்பு நோக்கலாம்.

மேற்கத்திய இசை என இங்கு வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ள பாடல்கள் பெரும்பாலும் சங்கராபரண இராக சுரங்களையே கொண்டிருந்தாலும் பாடல்களின் இசை வடிவம் ஒன்றுக்கொன்று வெகுவாக வேறுபட்டிருப்பதும் தாள நடைகளில் ஆங்காங்கு மாற்றம் செய்திருப்பதும் சுவாமிகள் நாடக இசை தனித்த பாணியை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளன.

இவ்வியலில் பெற்ற முடிவுகள் :

1. சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் அக்காலத்தில் மக்களால் பல்வேறு கலை வடிவங்களில், அரங்குகளில் அறியப்பட்டும், விரும்பப்பட்டும் வந்த இசையையே பயன்படுத்தியுள்ளார்.

2. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் தென்னச் செவ்விசை உயிர்நாடியாக விளங்குகிறது.

3. தென்னக செவ்விசையின் பல்வேறு இசை வடிவங்களான கிருதி, கீர்த்தனை, தரு ஆகியன இடத்திற்கும் சூழ்நிலைக்குமேற்ப திறமையுடன் சுவாமிகளால் கையாளப்பட்டுள்ளன.

4. அக்காலத்தில் இசையரங்குகளில் பிரபலமாக விளங்கிய கிருதிகளின் வர்ணமெட்டுகள் மற்றும் பாடப்பட்டு வந்த இராகங்களையே காட்சிகளுக்கும், பாத்திரங்களுக்கும் ஏற்ப சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

5. தமிழ்த் திருமுறை இசையில் அப்பர், திருஞான சம்பந்தர், சுந்தரர் போன்ற சமயக் குரவர்களின் பாடல்களிலமைந்த பண்களை உள்வாங்கிய நிலையில் சுவாமிகள் மிகவும் பொருத்தமான இடங்களில் கையாண்டுள்ளார்.

6. இசைத் தமிழ் இலக்கண, இலக்கியத்தில் சுவாமிகளின் மதிநுட்பம் வெகுவாக அவரின் இசை நாடகங்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

   தமிழிசை குறித்துப் பேசும் இன்றைய தமிழ்ச் சூழலில் சுவாமிகள் தமிழ் நாடகத்துறையின் வழி தமிழிசை குறித்து சிந்தித்து செயல்பட்டிருப்பது கவனத்திற்குரியதோடு தமிழிசை குறித்த ஆய்விற்கு சுவாமிகளின் நாடக இசையில் நிறைய இடமிருக்கிறது எனக் கொள்ளலாம்.

7. 'ஜனரஞ்சகம்' எனப்படும் பெருவாரி மக்களின் ரசனையும், இலக்கியத் தரமும் மிக்க சிந்துப்பாடல்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களின் மற்றொரு சிறப்பம்சமாக விளங்குகின்றன. அக்காலத்தில் பிரசித்தமாக இருந்த காவடிச சிந்துகளின் வர்ணமெட்டுக்களை மிகவும் நேர்த்தியாகக் கையாண்டுள்ளார்.

8. பண்டிதர்களுக்காக மட்டுமின்றி பாமார்க்கும் குறிப்பாகச் சிற்றூர்புற மாந்தரின் ரசனைக்கேற்பவும் நாடகங்களைப் படைத்த சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் மண்ணின் மணம் கமழும் வண்ணம் தமிழக நாட்டுப்புற இசையை ஆங்காங்கே பயன்படுத்தியுள்ளார்.

9. நாட்டுப்புற இசையில், கும்மி, தென்பாங்கு, நொண்டிச்சிந்து தெருக்கூத்திசை எனப் பல்வேறு இசை வடிவங்கள் செவ்வனே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

10. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இந்துஸ்தானி இசையும் ஆங்காங்கே காணப்படுகிறது. தம் காலத்தில் மக்களைக் கவர்ந்திருந்த இந்துஸ்தானிப் பாடல்களின் வர்ணமெட்டுகளைத் தமது தனித்தன்மை பளிச்சிட சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

11. ஆங்கிலேய ஆட்சியின் தாக்கத்தால் இம்மண்ணில் கலந்துவிட்ட மேற்கத்திய இசையையும் ஆங்காங்கே மிகவும் பொருத்தமாகத் தர்க்கபாடல்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

12. மேற்கத்திய இசையில் மேஜர் ஸ்கேல் என்றழைக்கப்படும் சங்கராபரண ராகத்தின் சுரங்களையே பெரும்பாலும் தனது வர்ண மெட்டுகளில் சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

13. தர்க்கப்பாடல்களில் மேற்கத்திய இசையைப் பயன்படுத்தும்போது திச்ர நடை, சதுச்ர நடை, கண்ட நடை என நடை மாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

14. நடைமாற்ற உத்திகளைக் கையாளும்போது ஒரு பாத்திரத்திற்கு ஒரு நடையும் மற்றொரு பாத்திரத்திற்கு இன்னொரு நடையும் ஒரே மாதிரியாகப் பாடல் முழுவதும் காணப்படுவது சிறப்பானது.

15. வள்ளித் திருமணத்தில் மேற்கத்திய இசை பயன்படுத்தப்படவில்லை.

16. ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் காவடிச் சிந்து வகைப் பாடல்கள் பயன்படுத்தப்படவில்லை.

17. சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல் வடிவமைப்பிற்கு கீர்த்தனை நாடகங்களான இராம நாடகத்தையும், நந்தன் சரித்திரத்தையும் முன்னோடியாகக் கொண்டு தேவைக்கேற்றவாறு கையாண்டுள்ளார்.

18. சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல் வடிவமைப்பிற்கு கீர்த்தனை நாடகங்களான இராம நாடகத்தையும், நந்தன் சரித்திரத்தையும் முன்னோடியாகக் கொண்டு தேவைக்கேற்றவாறு கையாண்டுள்ளார்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. இரா. திருமுருகன், சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், ப. 3
2. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், நச்சினார்க்கினியர் உரை, ப. 14.
3. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசை கலைக்களஞ்சியம், தொ. 1, ப. 169.
4. வீ.ப.கா. சுந்தரம், அறிவனாரின் பஞ்ச மரபு, ப. 290.
5. மேலது., ப. 290.
6. இரா. திருமுருகன், சிந்துப் பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், ப. 200.
7. (i) K.S. Ramaswamy sastry, Essence of Indian Music, P. 57,

   (ii) V.P. Raman, The Music of the ancient Tamils, P. 82.

   Gowri Kuppuswamy and Hari Haran M., Readings on Indian Music.
8. கே.ஏ. குணசேகரன், நாட்டுப்புற இசைக்கலை, ப. 3.
9. ஆர்.வி. கிருஷ்ணன், சங்கீத சாரம், பாகம்2, ப. 136.
10. சே.ச. செல்லதுரை, தென்னக இசை இயல், ப. 99.
11. இரா. திருமுருகன், சிந்துப் பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், ப. 17.
12. தொல்காப்பியம், - பொருளதிகாரம், செய்யுளியல், நச்சினார்க்கினியர், ப. 37.
13. வீ.ப.கா. சுந்தரம், அறிவனாரின் பஞ்ச மரபு, ப. 291
14. கே.ஏ. குணசேகரன், நாட்டுப்புற இசைக்கலை, ப.5.
15. இரா. திருமுருகன், சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், ப. 90.
16. ஆர்.வி. கிருஷ்ணன், சங்கீத சாரம், பாகம்2, ப.3.
17. B. Chaitanyadeva, An introduction to Indian Music, P. 3.
18. Mukund, Bangalore. S. Sangeetha Laalithya Lahari, PP. 58 - 59.
19. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2, ப. 122.
20. மேலது, பக். 251, 252.
21. P. Sambamurthi, South Indian Music, Book II, P. 36.
22. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், .தொ.1, ப. 208.

23. ஆர். ரங்கராமானுஜ அய்யங்கார், ஸ்ரீக்ருதி மணிமாலை, மூன்றாம் பாகம், பக். 51 - 54.
24. அருணாசலக் கவிராயர், சங்கீத இராமயணம், ப. . . 171.
25. மேலது, ப. 125.
26. மேலது, பக். 50, 86.
27. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், ப. 249.
28. திருவாசகம், ப. 213.
29. திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் அருளிச் செய்த தேவாரப் பதிகங்கள்
(பதிப்பு: சைவ சித்தாந்த மகா சமாஜம்) பக். 315, 502.
30. விபுலானந்த அடிகள், யாழ் நூல், ப. 220.
31. திருஞான சம்பந்த மூர்த்தி சுவாமிகள் அருளிச் செய்த தேவாரப் பதிகங்கள் (பதிப்பு : சைவ சித்தாந்த மகா சமாஜம்) பக். 202 - 205.
32. மேலது, ப. 516.
33. சு. துரைசாமிப்பிள்ளை, திருவருட்பா மூலமும் உரையும், தொ. 9.
34. கே.ஏ. குணசேகரன், நாட்டுப்புற இசைக்கலை, ப. 3.
35. மேலது, ப. 2.
36. மேலது, ப. 80.
37. அ. அறிவு நம்பி, தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, ப. 101.
38. கே.ஏ. குணசேகரன், நாட்டுப்புற இசைக்கலை, ப. 109.
39. கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், திருநாளைப் போவாரென்னும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, ப. 54.
40. மேலது, ப. 32.
41. M. Hari Haran, Dikshithar and Hindustani Music,
Gowri Kuppuswamy and M. Hari Haran,
Readings on Indian Music, P. 174.
42. து.ஆ. தனபாண்டியன் மற்றும் பலர் (தொ.ஆ.) சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், பக். 142 - 143.

பாடல் - இசை ஒருங்கிணைவு

முன்னுரை :

'பாடல் - இசை ஒருங்கிணைவு' என்னும் இவ்வியலில் சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில பாடலும் இசையும் ஒருங்கிணைந்து விளங்கும் தன்மை விளக்கப்படுகிறது. தாள நடையை உணர்வுகளின் அதிர்வுகளாக இசைத்துறையினர் அவதானிப்பர். துள்ளல் நடை, அமைதி நடை என இவை கோபம், சாந்தம், வீரம், மகிழ்ச்சி, சோகம் என்று வெவ்வேறுபட்ட உணர்ச்சிகட்கேற்ப வெளிப்படக் கூடியவை. தாளங்களின் வகைப்பாடுகளையும், அவற்றின் வேறுபட்ட நடைகளையும் சுவாமிகள் நாடக நிகழ்வுகளுக்கேற்ப தமது பாடல்களில் இசையுடன் பொருத்தியமைத்திருக்கும் பாங்கு ஈண்டு ஆராயப்படுகிறது.

'சந்தமும் இசையும்' எனும் தனித்த தலைப்பில் பாடல்களின் சொற்கள் புனையப்பட்டிருக்கும் பாங்கும், தாள நடைகளுக்கேற்ப சந்தங்களில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் பாடல்களுக்கு அடித்தளமாக இசை விளங்குகின்ற தன்மைகளும் ஆய்வு செய்யப்படுகின்றன. பாடல் வடிவமும் இசையும் குறித்து இந்த இயலில் பாடுபொருள், உணர்வு, நாடகக் காட்சிச் சூழல், பாடல்களில் காணலாகும் பல்வகை தாளநடைகள் சந்தங்கள் எனப் பல்வேறு கூறுகள் ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுகின்றன. சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்களில் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளவற்றை மட்டும் எடுத்துக்காட்டி விளக்கப்படுகின்றன.

"பண் என்னாம் பாடற்கு இயைபின்றேல் கண் என்னாம்
கண்ணோட்டம் இல்லாத கண்"

(குறள் - 573. அதி. 58. 3)

என்னும் திருவள்ளுவர் கூற்றுப்படி இசை நாடகங்களில் பாடல் இசை ஒருங்கிணைவு எனும் தன்மையின் முக்கியத்துவம் நன்கு விளங்கும்.

"பாடலின் பொருளோடு அசை, சீர் அளவோடு பொருந்தி இசைந்தது இசை எனப்பட்டது" என்கிறது பஞ்சமரபுப் பாடல். [1]

இதே கருத்திலமைந்த யாழ் நூலில் காணும்

"பாவோடணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார் . . . [2]

என்ற வரியும்

"அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோராறே"[3]

எனும் தொல்காப்பிய வரிகளும் இங்கு நினைவுகூரத் தக்கவையாகும்.

இதுகாறும் கூறப்பட்ட கருத்தினை உற்று நோக்குங்கால் இயலையும், இசையையும் தன்னகத்தே கொண்டுள்ள நாடகத்தில் பாடல்-இசை ஒருங்கிணைவு பற்றிய கூறுகள் இவ்வாய்விற்குப் பெரிதும் துணை நிற்கும் என்பது புலனாகும்.

தாள வகைப்பாடுகள்

தாளமே இசையனைத்துக்கும் அடித்தளம். இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறது "சுருதிமாதா லயப்பிதா" எனும் இசைப் பழமொழி. இதன் பொருள் சுருதி இசைக்குத் தாயாகவும், தாளம் தந்தையாகவும் விளங்குகிறது (லயம் - தாளம்) என்பதாகும்.

"பண்ணுயிராகச் செல்லுளமாகத்
தட்டுடலாகத் தழைவது பாட்டு"

என்று மிகப் பழமையான கூத்த நூலும் இதே கருத்தை வலியுறுத்துகிறது. [4]

"தாளம் தாளம் தாளம் தாளத்திற்கோர் தடையுண்டாயின்
கூளம் கூளம் கூளம்" (குயில் பாட்டு)

என்ற மகாகவி பாரதியின் கூற்று இங்கு நோக்கத்தக்கது. இதனையே

வளமாகும் ஆடற்கும் பாடற்கும் தோற்கும்
தளமாதலின் தாளமாகும் - உளமகிழ்ந்து
துன்னலே காலம் செயல் கிரியை மானமிடைத்
துன்னல் கருவிக்குச் சூட்டு" [5]

என்றது பஞ்சமரபு.

தாளம் என்பது பாடலின் காலத்தை அளந்து நிறுத்துவது. காலத்தின் கட்டளவுகள் கொண்டது.

தென்னகச் செவ்விசையியலார் பயன்பாட்டில் உள்ளவைகளை சப்த தாளங்கள் என்பர். (சப்த - ஏழு) அவை துருவம், மட்டியம், ரூபகம், திரிபுடை, ஜம்பை, அட, ஏகம் எனப் பெயர்பெற்றவை. இவற்றின் வகைப்பாடுகளை அறிந்துகொள்ளுதல் இவ்வாய்வின் தன்மைக்கு இன்றியமையாததாகிறது. இந்த ஏழு தாளங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஐந்து ஜாதிகளைக்கொண்டு 7x5 =35 தாளங்களாகவும் அவை ஒவ்வொன்றும் ஐந்து நடை (கதி) களையும் கொண்டு 35x5 என மொத்தம் 175 தாளங்களாகின்றன.

பழந்தமிழிசை மரபிலும் தென்னகச் செவ்விசையியலிலும் தாள இலக்கணம் குறித்து மிகவும் விரிவான செய்திகள் உள்ளன. பஞ்ச மரபில் ஐந்தாவதாக 'தாள மரபு' என்ற ஒரு பகுதி முழுவதும் தாள இலக்கணத்தையே விவரிக்கிறது.

"தாளங்கள் என்பவை அலகு வகைகள் (லகு), துரிதம் (த்ருதம்), அனு துரிதம் (அனுத்ருதம்) ஆகிய உறுப்புகளின் கலப்புகளால் அமைக்கப்பட்டவை" அனுதுரிதம் ஒன்றன் எண்ணிக்கை அளவைக் குறிப்பது. துரிதம் இரண்டு எண்ணிக்கை அளவைக் குறிப்பது. அலகு என்பது வகைப்படுவது". [6] வடமொழியில் லகு என்பது தமிழில் அலகு எனப்படுகிறது. செவ்விசையியலிலும் தமிழிசை மரபிலும் கீழ்க்காணும்படி விளக்கப்படுகிறது.

வடமொழி	தமிழ்ப்பெயர்	குறியீடு	எண்ணிக்கை
திச்ர லகு	மூன்றனலகு	।3	3
சதுச்ர லகு	நான்கனலகு	।4	4
கண்ட லகு	ஐந்தனலகு	।5	5
மிச்ர லகு	ஏழனலகு	।7	7
சங்கீர்ண லகு	ஒன்பானலகு	।9	9

குறியீடுகள் : அனுதுரிதம் - ◡
துரிதம் - 0
லகு - ।

அங்கங்களைச் செயலாக்கும் முறை :

அனுத்ருதம் என்பது ஒரு முறை தட்டுதல். த்ருதம் ஒருமுறை தட்டித் திருப்புதல் அல்லது வீசுதல் ஆகும்.

லகு என்பது ஒரு தட்டிற்குத் தொடர்ச்சியாக சுண்டு விரல் தொடங்கி அதன் சாதிக்குரிய எண்ணிக்கையை எண்ணுதல் ஆகும். எடுத்துக்காட்டு ஒரு தட்டினைத் தொடர்ந்து சுண்டுவிரல் முதல் நடு விரல் வரை எண்ணுதல் சதுச்ர லகு (நான்கனலகு) எனப்படும். இவ்வாறு கொண்டு எண்ணுதல் லகுவில் சாதியாகும்.

பாடக்கூடிய வேகத்தினை காலம் எனவும் காலப் பிரமாணம் எனவும் குறிப்பர்.

காலம் :

இசை பயில்வோர் அடிப்படைப் பாடங்களைக் கற்றுக் கொள்ளும்போது முதல் காலம், இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம், நான்காம் காலம் என்ற முறையில் பாடுவர். இவை முறையே விளம்ப காலம், மத்திம காலம், துரித காலம், அதி துரித காலம் என இசையியலில் கூறப்படும்". "தமிழிசையில் காலம் என்பதே நடை எனப்பட்டது.

விளம்ப காலம்	-	முதல் நடை
மத்திம காலம்	-	வார நடை
துரித காலம்	-	கூடை நடை
அதி துரித காலம்	-	திரள் நடை

இவை ஒன்றுக்கு ஒன்று இரட்டித்த காலம்"[7]

"வாரம் இரண்டும் வரிசையின் பாட"

(சிலப். 3 : 136)

என்ற சிலம்பின் வரியும் இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

தாளத்தின் ஒவ்வொரு எண்ணிக்கையும் கொண்டுள்ள சொற்கட்டு மாத்திரையளவுகளைக்கொண்டு 'கதி' (நடை) மாற்றம் கொள்கின்றன. ஒரு எடுத்துக்காட்டின் மூலம் திச்ர ஜாதிக்கும் திச்ர கதிக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை அறியலாம். திச்ர ஜாதி ஏக தாளம் என்பது ஒரு தட்டும் இரண்டு விரலெண்ணிக்கையும் கொண்ட மூன்றெண்ணிக்கைத் தாளம்.

இந்த திச்ர ஏகதாளம் என்பது திச்ர கதியிலமைந்தால்

'தகிட - தகிட - தகிட'

என மொத்தம் ஒன்பது மாத்திரைகளைக் கொண்டிருக்கும். இதே தாளம் கண்ட கதியில் அமையுமானால்

தகதகிட - தகதகிட - தகதகிட

என மொத்தம் 15 மாத்திரைகளைக் கொண்டிருக்கும்.

நடை வகைகளுக்கான மாத்திரை, சொற்கட்டு குறித்த விளக்கம் :

தமிழ்ப்பெயர்	வடமொழிப்பெயர்	மாத்திரைகள்	சொற்கட்டு
மூன்றன் நடை	சதுச்ர கதி	3	தகிட
நான்கன் நடை	திச்ர கதி	4	தகதின
ஐந்தன் நடை	கண்ட கதி	5	தகதகிட
ஏழன் நடை	மிச்ர கதி	7	தகிட தகதிமி
ஒன்பான் நடை	சங்கீர்ண கதி	9	தகதிமி தகதகிட

சாதாரணமாக 'கதி' குறிப்பிடாதபோது இவை சதுச்ர கதியிலமைந்ததாகப் பொருள்படும். வழக்கில் இதுவே திச்ர நடை, சதுச்ர நடை என வழங்கப்படுகிறது. எனவே 'நடை' என்றே இனிக் குறிப்பிடப்படும்.

"தொல்காப்பியர் காலத்தில் மூன்றன் எழுத்து நடை, நான்கன் எழுத்து நடை, ஐந்தன் எழுத்து நடை, ஏழன் எழுத்து நடை, ஒன்பான் எழுத்து நடை என்று ஐந்து வகை எழுத்து நடைகள் பற்றிய குறிப்பு உண்டு". [8]

ஒரு தாளத்தில் அங்கங்கள் முழுமையையும் ஒருமுறை போட்டு முடித்தலை ஆவர்த்தம் என்பர். பாடல் முடியும் வரை அதே முறையில் தொடர்ந்து போடுவர். 'இதனைத் தமிழில் தாள வட்டணை (CYCLE OF RHYTHM) என்பர்'. [9]

சாபு தாளம் :

இவை தவிர எண்ணிக்கையில் மாத்திரையளவைக் கொண்டிராத, இரண்டு அங்கங்களைக் கொண்ட தாளங்கள் உள்ளன. இவை சாபு தாளம் எனப்படும். இது ஒரு தட்டும் ஒரு வீச்சுமாகவோ அல்லது 2 தட்டுக்களாகவோ இருக்கலாம். சாபு தாளத்தில் நான்கு வகைகள் உண்டு.

பெயர்	மாத்திரை	சொற்கட்டு
1. திச்ரசாபு	1 + 2 (3)	த + கிட
2. கண்டசாபு	2 + 3 (5)	தக + தகிட
3. மிச்ரசாபு	3 + 4 (7)	தகிட + தகதிமி
4. சங்கீர்ண சாபு	4 + 5 (9)	தகதிமி + தகதகிட [10]

சாய்ப்புத் தாளம் குறைந்ததும் கூடியதும் ஆகிய இரு முழு எண்கள் 1 + 2 = 3; 2 + 3 = 5 இவை போல்வன மூன்றன் சாய்ப்பு, ஐந்தன் சாய்ப்பு முதலியவாறு பெயர் பெறுவன". [8] சாய்ப்புத்தாளம் என்பது மருவி சாபு தாளம் என வழங்கப்படுகிறது என்பார் வீ.ப.கா. சுந்தரம். *

இதுகாறும் தாளம் பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ள செய்திகளின் அடிப்படையில் இவ்வாய்விற்குத் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ள சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்களில் அமைந்திருக்கும் தாளக் கூறுகள் இங்கு நோக்கப்படுகின்றன.

---

* கலந்துரையாடல் - நாள் 9-10-97.

1. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் தாள நடைகள்

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் கையாளப்பட்டுள்ள தாள வகைகளும் தாள நடைகளும் பின் வருமாறு :

1. ஆதி
2. ரூபகம்
3. ஏகம்
4. கண்ட சாபு
5. மிச்ர சாபு

தாள நடைகள் :

மூன்றன் நடை	-	திச்ர கதி
நான்கன் நடை	-	சதுச்ர கதி
ஐந்தன் நடை	-	கண்ட கதி
ஏழன் நடை	-	மிச்ர கதி

இவ்வியலில் பொதுவாக இசைப்பாடல்களில் கையாளப்படும் ஆதி, ரூபகம், ஏகம், நான்கன் நடை ஆகியவற்றை விடுத்து, நாடக உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்குப் பெரிதும் துணைபுரியும் வகையில் அமைந்துள்ள மூன்றன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை, ஏழன் சாய்ப்பு ஆகியதாளங்களிலமைந்த பாடல்கள் மட்டுமே இங்கு ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுகின்றன.

அ. மூன்றன் நடை : (திச்ரம்) :

(1) வார நடை :

பொதுவாகப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் 'மத்திம காலம்' எனப்படும் வார நடையிலமையும். எனவே இதை 'இயல்பு நடை' என்றும் குறிப்பிடுவதுண்டு.

எடுத்துக்காட்டாக இந்நடையிலமைந்த ஒரு பாடல் 'கோவலன் சரித்திரம்' நாடகத்திலிருந்து தரப்படுகிறது.

கோவலன் தானணிந்திருந்த ஆபரணங்களனைத்தையும் கழற்றி மாதவியிடம் கொடுத்துவிட்டுக் கண்ணகியிடம் செல்ல விடை கேட்கும் காட்சியில் இப்பாடல் தர்க்கமாக அமைகிறது.

கோ : ஆபரண வகையாவுந் தந்தேனினிப்
போக விடை தருவாயடி நீ

மா : போக விடை தரவேண்டுமானாலும்
தாடை களைந்திங்கு நீர் தருவீர்

கோ : ஆடை களைந்து தருவே னடியதற்
காக வருந்துவே னோடி சகி

மா : பத்து லட்சம் பொன் கொடுப்பீ ரானாலுமக்
கிப்போது போக விடை தருவேன்.

(கோ., ப. 41)

(பாடல் முழுமையாக இரண்டாவது இயலில் தரப்பட்டுள்ளது.)

இப்பாடலுக்கான தாள நடை பின்வருமாறு அமைகிறது.

த கிட -	த கிட -	த கிட -	தாம்
ஆ பர	ண வகை	தந்தேனி	னிப்
த கிட -	த கிட -	த கிட -	தாம்
போ கவி	டை தரு	வா யடி	நீ. .

பாடலின் மற்ற அடிகளும் இந்நடையிலேயே அமையும். இந்நடையில் அமைவதால் பாடலின் சொற்கள் தேவையான அழுத்தத்துடனும் தெளிவுடனும் பாட உதவி புரிகிறது. நாடக மாந்தர்களின் உடலசைவுகளும், கால்களை நகர்த்துதலும் இந்நடையில் எளிதாகவும், பொருத்தமாகவும் அமையும். இசை நாடகங்களில் அங்க அசைவுகளும், காலடிகளைப் பயன்படுத்துதலும் அரங்க நிகழ்வுகளின் முக்கிய கூறுகளாக விளங்குகின்றன என்பது ஈண்டு கவனிக்கத்தக்கது.

இப்பாடலின் கீழ்க்கண்ட சொல்லாக்கங்கள் கூர்ந்து கவனிக்கத்தக்கவை.

(துரு) வாயடி நீ

(வே) னோடி சகி

இக்காட்சியில் கோவலனுடைய மன உணர்வு கோபத்திலும், எரிச்சலிலும் இருக்கிறது. அதே வேளையில மாதவியிடம் விடை தரும்படி கெஞ்சுகின்ற சூழ்நிலை அவனுடையது. எனவேதான் இப்பாடல் இயல்பு நடையிலமைந்தாலும்

'விடை தருவாய்' 'வருந்துவேனோ'

என்ற சொற்கள் இத்தாள நடைக்கு ஒத்து வருமானாலும், காட்சியின் தன்மையறிந்து இரு அடிகளிலும் 'டி' எனும் வல்லெழுத்தைப் பயன்படுத்தி அதற்குப் பின் 'நீ' என்னும் மெல்லெழுத்தைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். 'சகி' என்ற சொல் பாடப்படும் பொழுது 'ச' மெல்லெழுத்தாகவே ஒலிக்கிறது.

இப்பாடலுக்கு

'தகிட - தகிட - தகிட - தாம்

எனும் சொற்களை மத்தளத்தில்

'தகதிமிதக - தகதிமிதக - தகதிமிதக - தாம்' ; ;

போ க வி - டை த ரு - வா ய டி நீ

என்று முழக்குவர். அவ்வாறு மத்தள ஓசையுடன் பார்வையாளர் இப்பாடலைக் கேட்கும்பொழுது 'டி' என்ற எழுத்தின் மூலமே இக்கதாபாத்திரத்தின் கூற்று முடிவதையும் 'நீ' என்ற சொல் ஒரு அழுத்தம் பெறுவதையும் உணர முடியும். பாடலுக்கான இசை ஒருங்கிணைவு சுவாமிகளால் மிகவும் கவனத்துடன் புனையப்பட்டுள்ளதென்பதற்கு இப்பாடல் தக்க சான்றாக அமையும்.

2. கூடை நடை (துரித காலம்) :

'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் தினைப்புனத்தில் வள்ளியைக் காண வேடன் உருவில் வரும் முருகன், மானைத் தேடி வந்ததாக வள்ளியிடம் கூறும் காட்சியில் இடம்பெறும் இத்தர்க்கப் பாடல்

கூடை நடையெனும் துரித காலத்தில் அமைந்துள்ளது.

த - கிட - த - கிட - த - கிட - த - கிட
வலை தப்பி யே குற மா ன்க ளே ஒரு

த - கிட - த - கிட - த - கிட - தாம்
மான் வரக் கண் டீரோ நீ ங்க ளே

(வ.தி., ப. 32)

இதன் த - கிட தாள நடைக்கான சொற்கட்டு கீழ்க்கண்டவாறு அமையும்.

தகதீம்,த தாதீம்,த தாதீம்,த தீம்தீம்தீம்
தகதீம்தக தகதீம்தக தீம் ; தக தீம் ; ;

இதே போன்று மற்ற அடிகளும் கலைஞரின் இசைப் புலமைக்கேற்ப வளர்ச்சி பெற்றுப் பாடப்படும். இதுபோன்ற நடையிலமைந்த பாடல்கள் நாடக மேடையில் அங்க அசைவுகளுடன் அக்கலைஞர்கள் மேடை முழுமையும் ஆடி வர வாய்ப்பளிக்கும். பார்வையாளர்களை வசப்படுத்தக் கூடிய வகையில் இதுபோன்ற உத்திகளை சுவாமிகள் இசை மூலம் தமது நாடகங்களில் புகுத்தியுள்ளமை இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

நாட்டுப்புற இசையிலமைந்த இப்பாடல் சுர, சந்தக் குறிப்புகளுடன் இந்த நூலின் இரண்டாம் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக நாட்டுப்புற இசையில் பாடல்களில் ஒரு துள்ளல் உணர்வு இழையோடும். இத்தன்மையே அவ்விசையின் பால் ஈர்ப்பினை அதிகரிக்கிறது.

(3) திரள் நடை (அதிதுரித காலம்) :

இந்நடையில் பாடல் மிகவும் விரைவாகப் பாடப்படும். எனவே நாடகத்தில் இடம்பெறும் போர்க்காட்சிகள் போன்ற நிகழ்வுகளில் இந்நடை இடம்பெறும். இந்நடையில் பாடல் புனையவும், பாடவும் மிகவும் நிறைந்த புலமை வேண்டும்.

'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகம் முதற்காட்சியே இந்நடையிலமைந்த பாடலுடன் துவங்குதல் ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது.

கலிங்கத்து மன்னன் கஜகேது சாலவபுரிக் கோட்டையை முற்றுகையிடும் காட்சியில் அவன் வீரர்களை நோக்கிப்பாடும் பாடல்.

இராகம் : பிலகரி தாளம் : ஏகம் (திச்ரநடை)

பல்லவி

கோட்டையைச் சுற்றி முற்றுகையிட்டு நாம்
கொடியை நாட்டுவோம்.

அனுபல்லவி

கொடியை நாட்டுவோம் - நாம்
கொடியை நாட்டுவோம்.

சரணம்

கொற்றவனுக் கொரு புத்திரனுண்டவன்
சத்தியவானென்னும் வீரன் - பகை
கொண்டே திரண்டிடில் மண்டலீகர்களைக்
கொன்று குவித்திடுஞ் சூரன் - பகை
கோடிக்கு மஞ்சாத தீரன் பகை
கோப ப்ரதாப மெம்பிரன் ரண
கோர விருதேறு சம்மாரன் அவன்
. . . .

(ச.சா. பக். 6 - 7)

இப்பாடலுக்கான தாள நடைக் குறிப்பு பின்வருமாறு அமைகிறது.

த கி ட த கி ட - த கி ட த கி ட
கோட்டையைச்சுற்றி - முற்றுகையிட்டு நாம்

த கி ட த கி ட - தா ம் , , ,
கொடியை நாட்டு - வோம் . . . . . .

த கி ட க கி ட - தா ம் - த கி ட
கொடியை நாட்டு - வோம் நாம்

த கி ட த கி ட - தா ம் , , ,
கொடியை நாட்டு - வோம் . . . . .

தகிட தகிட தகிட தகிட
கொற்றவனுக்கொரு புத்திரனுண்டவன்
சத்தியவானென்னும் வீரன் - பகை
கொண்டே திரண்டிடில் மண்டலீகர்களைக்
கொன்று குவித்திடுஞ்சூரன்பகை கோடிக்குமஞ்சாத தீரன்

பாடலின் மற்ற அடிகளும் இதே நடையில் அமைந்துள்ளது. இப்பாடலில் தாளத்தின் ஒரு எண்ணிக்கைக்கு (அட்சரம்) இரண்டு 'தகிட' ஒலிக்கும். தாளத்தின் ஒரு தட்டுக்குள்,

'கொன்று குவித்திடுஞ்சூரன் பகை'

என்ற சொற்களில் பன்னிரெண்டு மாத்திரைகள் கால அளவு கொண்டிருப்பதிலிருந்து பாட்டின் வேகத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

இதே நாடகத்தில் தமது பெற்றோர்க்கு கொடுமை இழைக்கப்பட்டது அறிந்து வெகுண்டெழும் சத்தியவான் பாடும் கீழ்வரும் பாடலும் திரள் நடையில் அமைந்துள்ளது.

இராகம் : அடாணா தாளம் : ஆதி

கண்ணி

இப்படிச் செய்திட்ட துஷ்டன்
எப்படிப்பட்டவன் கிட்டிக்
கைப்பிடியாகப் பிடித்தடித் திடித்தெதிர்த் திழுத்துக்
குப்புற விழுத்தி யுதைப்பேன் - உதைத்
தப்புறம் உடலைச் சிதைப்பேன்
தப்பிதமில்லா உம்மைப் பத்தினியினோடு கண்ணைக்
குத்திக் காட்டில் விட்டவனை
வெட்டிக் கொல்லாமற் போவேனோ
(இப்படி)

(ச.சா., ப. 31)

(இதேபோன்று 8 வரிகள் கொண்ட மற்றொரு கண்ணியும் இப்பாடலில் உண்டு)

இத்தாள நடையமைப்பு பாடலின் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கு மிகவும் இணைந்து செயல்படுவதை பார்வையாளர்கள் உணர முடியும்.

ஆ. ஐந்தன் நடை (கண்டம்) :

பரத நாட்டிய உருப்படி வகைகளிலும், நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களிலும் இந்நடையிலமைந்த பாடல்களைப் பரவலாகக் காணலாம். சுவாமிகள் நாடக நிகழ்விற்கு ஏற்ற வகையில் இந்நடையைத் தமது பாடல்களில் அமைத்துள்ளார்.

'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தில் எமன் தமது அவையில் பாடும்

"நாடுமிகு நாலுதிசை யாளுகிற"

என்ற பாடல் ஐந்தன் நடை துரித காலத்தில் அமைந்துள்ளது.

இந்த நூலின் இரண்டாவது இயலில் இப்பாடல் இடம்பெறும் காட்சி பற்றிய விளக்கமும், சுரதாளக் குறிப்புகளும், பாடல் வரிகள் முழுமையும் தரப்பட்டுள்ளன. எனவே, இங்கு கண்ட நடையில் துரித காலத்திற்கான குறிப்புகள் மட்டும் தரப்படுகின்றன.

கண்ட நடைக்கான சொற்கட்டு தக தகிட என்பதாகும். இந்நடையினை 2 + 1 + 2 (தக + த + கிட) என்ற கால அளவில் மூன்று தட்டுகளில் போடும்போது இத்தாளம் கண்டசாபு என அழைக்கப்படுகிறது.

இங்கு சான்றாகக் கொள்ளப்பட்ட பாடலை சுவாமிகள் காட்சி, பாத்திர உணர்வுகளுக்கேற்ப 'தகதகிட' என்பது ஒரே தட்டில் அமைத்து சதுச்ர ஜாதி தாளத்தில் கண்ட நடையில் கீழ்க்கண்டவாறு புனைந்துள்ளார்.

த க த கி ட	த க த கி ட	த க த கி ட	த க த கி ட
நாடு . மி கு	நாலு தி சை	யாளு கி ற	பால ர் களின்

த க த கி ட -	த க த கி ட -	த க தீ ம் , ; ;,
நா னொ ரு வ	னா க எனை	யே . , ...

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் எமன் எனும் பாத்திரம் அறிமுகமாகும் காட்சி மிகவும் விறுவிறுப்பான ஒன்றாகும். இப்பாடலின் தாள நடையமைப்பு இவ்வகையில் நாடகத்திற்கு மிகவும் துணை புரிகிறது.

இ. ஏழன் நடை (மிச்ரம்) :

(1) முதல் நடை (விளம்ப காலம்) :

ஏழன் சாய்ப்பு எனும் மிச்ரசாபு தாளத்திலமைந்த 'அப்பா புலந்திரனே' * என்ற பாடல் பவளக்கொடி நாடகத்தில் அர்ச்சுனன் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது. பாடல் இடம்பெறும் காட்சி பற்றிய விளக்கமும், சுர தாளக் குறிப்புகளும் இரண்டாவது இயலில் முன்னரே விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. எனவே இங்கு தாள நடை பற்றி மட்டுமே குறிப்பிடப்படுகிறது.

தனது மகன் புலந்திரன் உடல் நலம் குன்றியிருப்பது குறித்து ஆழ்ந்த துயரத்துடன் அர்ச்சுனன் பாடுவதால் இப்பாடலை முதல் நடையில் சுவாமிகள் அமைத்துள்ளது இங்கு உற்று நோக்கத்தக்கது. முகாரி இராகத்தில் இப்பாடல் சோக உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கு துணை புரிகிறது. பாடல் மிகவும் குறைந்த வேகத்தில் ஒவ்வொரு சொல்லும் சோக உணர்வை வெளிப்படுத்தும் வகையிலும் இழுத்து, இழுத்து ஒப்பாரி பாடும் முறையிலும் பாட உதவுவதாக இந்நடை அமைந்துள்ளது இங்கு நோக்கற்பாலது.

த கிட	த க	தி மி	த கிட	த க	தி மி
. . அப்	பா .	. பு	ல ந் தி .	ர .	னே .
த கிட	த க	தி மி	த கிட	த க	தி மி
. . அ	ருமை	க்கண்	ம ணி .	யே .	நான்.
. . . இப்	பா	ரில்	. . பா	வி .	யா
னே . ன்	டா	ஆ	. ம க	னே	ஏ
. ம க	னே	ஏ	. ம க	னே	ஏ

3 + 2 + 2 = 7 என்ற முறையில் போடப்படும் இத்தாளத்தில் ஒவ்வொரு சொல்லுக்குமான கால அளவை பின்வரும் வார நடை, கூடை நடை ஆகியவற்றிலமைந்த பாடல்களுடன் ஒப்பு நோக்கின் இப்பாடலின் கால அளவைப் புரிந்து கொள்ள இயலும்.

மிகவும் அரிதாக, சோக உணர்வு ததும்பி நிற்கும் பாடல்களில் மட்டுமே இந்த முதல் நடையை சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளதை உணர முடிகிறது.

---

* பவள., ப. 34.

(2) ஏழன் சாய்ப்பு :

வார நடை :

இதே தாளத்தில் வார நடையிலமைந்த

"பருவ காலத்தை வீணாய்"

எனும் பாடல் 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் வள்ளிக்கு நாரதர் அறிவுரை கூறும் காட்சியில் நாரதரும் வள்ளியும் பாடுவதாக அமைகிறது.

இராகம் : பிலஹரி அட தாளம்

நா:	பருவ காலத்தை வீணாய்	
	பாழாக்கி விடலாமோ	தாயே
வள் :	மருவிய விதி தன்னை	
	மாற்ற எவராலாகும்	முனியே
நா :	விதி விதி யென்பதெல்லாம்	
	வீண் வார்த்தையல்லலோ	தாயே
வள் :	விதியென்ப தொன்றில்லா விட்டால்	
	தெய்வமும் தானேது	முனியே
நா :	கழுகு மலை முருகன்	
	கௌரவம் தெரியுமா	தாயே
வள் :	செழுங் கதிர் வேலவனைத்	
	தெரிந்து செய்வதென்ன	முனியே

(வ.தி., பக். 20 - 21)

அட தாளம் என்பது இசையியலில் கண்ட ஜாதி அட தாளத்தைக் குறிக்கும். அதற்கான அங்கங்கள் 2 லகுவும் 2 துரிதமும். கண்ட ஜாதி என்பதால் லகுவின் எண்ணிக்கை 2 x 5 = 10 ஆகவும், துரிதத்தின் எண்ணிக்கை 2 x 2 =4 ஆகவும், மொத்தம் 14 எண்ணிக்கைகளைக் கொண்டது. சுவாமிகள் இதே தாளத்திற்கான பாடலை நாடகக் காட்சியின் தன்மை கருதி 3 + 4 = 7 தகிட தகதிமி என்று ஏழன் சாய்ப்பு தாளமாக இருமுறை போட 14 எண்ணிக்கை வரும்படி பாடலை அமைத்துள்ளார்.

த கிட - த க தி மி - த கி ட - த க தி மி
. . ப ரு வ கா . ல த் தை வீ ணாய்
. . பா - ழா க் கி வி ட லா மோ

இதே தாள நடையில பாடல் முழுதும் பாடப் பெறுகிறது. இப்பாடல் வார நடையில் அமைந்திருப்பதால் இரக்க உணர்வை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைகிறது. தாளம் போடும்முறை முதல் தட்டு தகிட எனும் கால அளவையும், அடுத்த இரண்டு தட்டுக்களும் தக திமி என சமமான கால அளவுகளையும் கொண்டிருக்கும்.

(2) கூடை நடை (துரித காலம்) :

தாள மேதையாகிய சுவாமிகள் இதே தகிட-தக-திமி என்று மூன்று தட்டிலமைந்த மிச்ரசாபு தாளத்தை மற்றொரு பாடலில், தகிட தகதிமி - தகிட தகதிமி என ஏழன் நடையில் அமைத்திருப்பது நாடக நிகழ்வில் எத்தகைய உணர்வு மாற்றத்தைக் கொண்டு வருகிறது என்பதைக் கவனிப்போம். மேற்குறிப்பிட்ட தர்க்கப்பாடலைத் தொடர்ந்து நாரதருக்குக் கோபத்துடன் வள்ளி பதிலளிப்பதாக இப்பாடலமைகிறது.

காவடிச் சிந்து

த கி ட த க தி மி த கி ட த க தி மி
மேரு வெற்பை யோரசைப்பி
னால சைத்துப் பம்பரம் போல்
மேதினியி லாட்டிநிலை
நாட்டுவோம்

(வ.தி., ப. 23)

ஒரு தட்டில் 'தகிடதகதிமி' எனும் ஏழு எழுத்துக்கொண்ட பாடல் முழுதும் அமைக்கப்பட்டிருப்பதால் பாடல் துரித நடையிலமைந்து கதாபாத்திரத்தின் கோபம் மற்றும் வீரஉணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகிறது. பார்வையாளர்கள் அடுத்தடுத்து 'தகிடதகதிமி' எனும் தாள நடையின் மாறுபட்ட இரண்டு பரிமாணங்களை உணர முடிகிறது.

(ஈ) நடை மாற்றங்கள் (கதிபேதம்) :

இசை இயலில் கதிபேதமென அழைக்கப்படும் நடை மாற்றங்களை சுவாமிகள் நாடக நிகழ்வுகளில் தேவைக்கேற்ப ஆங்காங்கே

பயன்படுத்தியுள்ளார். நடைமாற்றம் எனும் இக் கூறினை பரத நாட்டியப்பாடல்களிலும் தெருக்கூத்துகளிலும் பரவலாகக் காணலாம். நடைமாற்றம் காட்சிக்கான நடிகர்களின் உணர்வோட்ட நிலை மற்றும் அங்க அசைவுகளுக்கு தேவையான உணர்வை ஊட்டுவதுடன், பார்வையாளர்களிடம் நாடகக் காட்சிக்கான ஈர்ப்பினையும், பார்த்தல், கேட்டல் எனும் இரு நிலைகளுக்கும் சுவை தரக்கூடியனவாகும்.

இத்தாள நடை மாற்றத்தை இரு வகைப்படுத்தலாம்.

1. ஓரே தாளத்தில் பாடலையமைத்து அதில் வெவ்வேறு கதிகளில் நடைகளை மாற்றம் செய்வது.

எடுத்துக்காட்டு :

நான்கன் நடையிலமைந்த ஒரு பாடலில் மூன்றன் நடை, ஐந்தன் நடை, ஏழன் நடை என நடை மாற்றம் செய்தல். இவை நடைகளின் சாதியைக் குறித்த பெயர்கள்.

2. ஒரு பாடலைத் தாளத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட நடையிலமைந்து, அந்டையை (கதியை) மாற்றாமல் நடையின் கால அளவில் மட்டும் மாற்றங்கள் செய்தல்.

எடுத்துக்காட்டு :

ஒரு பாடலை நான்கன் (சதுச்ர) ஏக தாளத்தில் வார நடையிலமைத்து அதன் ஒரு சில வரிகளை மட்டும் கூடை நடை அல்லது திரள் நடை என்று நடை மாற்றம் செய்தல், இவை தாள நடைகளின் வேகத்தின் கால அளவைக் குறிப்பவை.

சுவாமிகள் இவ்விரண்டு வகைகளிலும் நாடகக் காட்சியின் தேவைக்கேற்பப் பொருத்தமாக அமைத்திருக்கும் பண்பு சில எடுத்துக்காட்டுகள் மூலம் இங்கு விளக்கப்படுகிறது.

(1) 'ஞான சௌந்தரி' நாடகத்தில் லேனாள் ஞான சௌந்தரியை வீட்டு வேலைகளையெல்லாம் செய்யும்படி கூறும் காட்சியில் இடம்பெறும் தர்க்கப்பாடலில் நடைமாற்றம் காட்சிக்கான உணர்வை அதிகரிக்கிறது. இப்பாடல் சதுச்ர ஜாதி ஏக தாளத்திலமைந்தது.

லே : வீட்டிற்குரித்தான பல வேலைகளைச் செய்யடி
வீண் காலங்கழிக்காதேடி விட்டுவிடேன் உனையடி

ஞா : விந்தை யீதம்மா குழந்தை நானம்மா
வீட்டு வேலைகள் செய்ய என்னாலாகாதம்மா

லே இந்த வீட்டிலுள்ள வேலை யெல்லாஞ் செய்வதாரடி
இன்னும் சற்று நேரத்திலே என் குணத்தைப் பாரடி

ஞா : ஏனம்மா கோபம் ஏற்குமோ பாபம்
ஏழை நான் தாயில்லாப்பிள்ளை கொள்ளனுதாபம்
(ஞான., ப. 15)

இப்பாடலில் லேனாள் பாடும் வரிகள் நாலன் நடையிலும், ஞான சௌந்தரி அதற்குப் பதிலிறுத்துப் பாடும் வரிகள் மூன்றன் நடையிலும் அமைத்து சுவாமிகள் படைத்துள்ளார். இந்நடை மாற்ற உத்தி மூலம் கொடுமை யுள்ளம் படைத்த சிற்றன்னையின் எரிச்சல் உணர்வும், பரிதாபத்திற்குரிய ஞான சௌந்தரியின் துன்ப உணர்வும் பாடலுடன் ஒருங்கிணைந்து காட்சிகளுக்கு துணை புரிகின்றன.

இனி இவ்வரிகளின் தாள அமைப்பினை நோக்குவோம்.

லேனாள் பாடும் வரிகள்,

'தகதிமி - தகஜணு - தகதிமி - தகதாம்'

என நான்கன் நடையிலும்

ஞான சௌந்தரி பாடும் வரிகள்,

தகிட - தகிட - தாம் , - தகிட - தகிட - தாம் ,
தகிட - தகிட - தகிட - தகிட - தகிட - தகிட - தாம்

என மூன்றன் நடையிலும் அமைந்துள்ளன. பாடல் வரிகள் முறையே கீழ்க்கண்டவாறு தாளக் கட்டுக்குள் அமையும்.

தகதிமி தகஜணு தகதிமி தகஜணு
வீட்டிற்குரித் தானபல வேலைகளைச் செய்யடி
வீண்காலங்க ழிக்காதேடி விட்டுவிடேன் உனையடி

தகிட தகிட தாம், தகிட தகிட தாம்,
விந்தையீதம் மா , குழந்தைநானம் மா .

தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட தாம்,
வீட்டுவேலை கள்செய்ய என்னாலாகாதம் மா .

பிற வரிகளும் இதே போலமையும்.

பாபநாசம் சிவன் இயற்றிய நாட்டிய வகை உருப்படியான 'இடதுபதம் தூக்கி ஆடும்' எனும் கமாஸ் இராகம், ஆதி தாளத்திலமைந்த பதத்தில் பல்லவியும், அனுபல்லவியும் நான்கன் நடையிலமைந்து சரணம் மட்டும் மூன்றன் நடையிலமைந்துள்ளது. இப்பாடலின் சரணம் பின்வருமாறு தாளக்கட்டுக்குள் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட
திருவடிச்சி லம்புகள்க லீர்க லீரென

இப்பாடல் மேற்குறிப்பிட்ட சுவாமிகளின் பாடலுடன் ஒப்பு நோக்கத் தக்கது.

மேற்குறிப்பிட்டுள்ள இரண்டாம் வகை நடை மாற்றத்திற்கான சான்று ஒன்றினை 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்திலிருந்து காண்போம்.

சத்தியவான் சாவித்திரியிடம் தமது தந்தையார் அழைப்பு விடுத்திருப்பதாகக் கூறி விடை கேட்கும் காட்சியில் இடம் பெறும் தர்க்கப்பாடல்.

சத் : தந்தையாரென்னை வந்துசேர மொழி
சாற்றி யனுப்பினார் மானே - சென்று
பார்த்து வர வெண்ணினேனே - இங்கு
தங்கினால் வருகின்ற பாதக
நிந்தை யானது பங்கமே தரும்.
(நிந்தை)

(பாடல் முழுமையும் இந்த நூலின் இரண்டாவது இயலில் தரப்பட்டுள்ளது)

ஏழன் சாய்ப்பு தாளத்திலமைந்த இப்பாடலின் முதல் மூன்று வரிகள் முதல் நடை என்னும் விளம்ப காலத்திலும், கடைசி இரண்டு வரிகள் வார நடை எனும் மத்திம காலத்திலும் அமைந்துள்ளது. பாடல் முழுமையும் இதே முறைமையில் அமைந்துள்ளது.

முதல் மூன்று வரிகளும் முறையே 4 x 7 = 28 என்ற கால அளவிலும் கடைசி இரண்டு வரிகள் முறையே 2 x 7 = 1 4 என்ற கால அளவிலும் கீழ்க்கண்டவாறு பாடப்படுகின்றன.

த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
தந்தை யா . .	ரென்னை . . . . .
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
வ ந் து . . சே . .	ர . . . . . மொழி
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
சாற் . றி . ய .	னுப் . பி . னார்
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
மா . . னே . . .	. . . செ . ன்று
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
பார் த் து . வ .	ர . . எ ண் ணி .
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
னே . . னே . . .	. . . . . இங்கு
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
த ங் கி னால் வரு	கி ன் ற பா . த க
த கி ட த க தி மி	த கி ட த க தி மி
நி ந் தை யா . ன து	ப ங்க மேத ரு ம்

பாடலின் மற்ற கண்ணிகளும் இதே தாளக் கட்டிலமைந்துள்ளன.

சுவாமிகள் நாடக நிகழ்வுகளுக்கேற்ப தமது பாடல்களில் ஆங்காங்கே இதுபோன்ற வேறுபட்ட தாளநடைகளையும், நடை மாற்றங்களையும் பயன்படுத்தியிருப்பதை உணர முடிகிறது.

2. சந்தமும் இசையும்

"சந்தம் என்ற தமிழ்ச்சொல், சொல்லகராதியில் அழகு", 'கவியின் வண்ணம்' என்னும் பொருள்களில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. வண்ணம் என்ற சொல் இதற்கொரு சிறப்புப் பெயராகும். மண்டல புருடர் சூடாமணி நிகண்டில்,

"மருவிட வண்ணஞ் சந்தம் வடிவின் பேர் செண்ணமாமே"

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். [11]

தமிழிலக்கியத்தில் சந்தப்பாவிற்கு முன்னோடிகளில் ஒருவராக விளங்கியவர் ஞானசம்பந்தர். இதனைக் கீழ்வரும் பெரிய புராணப்பாடல் வரிகளில் நோக்கலாம்.

'சந்த மாமறை தந்தவர் கழலிணை தாழ்ந்தே
அந்தம் இல்லவர் வண்ணமரம் அழல் வண்ணம் என்று
சிந்தை இன்புறப் பாடினார் செழுந்தமிழ்ப் பதிகம்'
(பெரிய பு. சம். 372)

'சந்த முத்தமிழ் விரகராம் சண்பையர் தலைவர்'
(பெரிய. பு. சம். 507)

'புவியதனில் பிரபுவான புகலியில் வித்தகர்போல
அமிர்த கவி தொடை பாட அடிமைதனக் கருள்வாயே'
(திருப்புகழ். 242)

இனி, சந்தம் பற்றி ஞான சமபந்தர் பாடல்களில் காண்போம்.

'சந்தமாச் சொன்ன செந்தமிழ்' (சம். 2 : 8 : 11 . ப. 239)

'சந்தமார் தமிழ் கேட்ட மெய்ஞான சம்பந்தன்' (3 : 47 : 11. ப. 509)

'சந்தமோடு செந்தமிழ் இசைத்த புகலிப்பந்தன்' (3 : 61 : 11 . ப. 543)

'சந்தமே பாடவல்ல தமிழ் ஞான சம்பந்தன் (2 : 12 : 11, ப. 244)

இவ்வாறு தமது தேவார பதிகங்கள் பலவற்றிலும் 'சந்தம்' எனக் குறிப்பிடும் ஞான சம்பந்தர் சில இடங்களில் 'வண்ணம்' என்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

'. . . . . ஞானசம்பந்தன் சொல்
வண்ண மூன்றுந் தமிழிற் றெரிந்திசை பாடுவார்'

(சம் : 2 : 75 : 11, ப. 351)

தொல்காப்பியர் சந்தத்தை 'வண்ணம்' என்று குறிக்கின்றார். 34 வகையான செய்யுள் உறுப்புகளில் வண்ணம் என்பது ஒன்று என்கிறார். இவர் வண்ணம் என்று கூறும் பொழுது ஓசையின் நிறம் (TONAL COLOUR) எனப் பொருள்படுகிறது'. [12]

தொல்காப்பியர் கூறும் வண்ணங்கள் இருபதாகும்.

"வண்ணந்தானே நாலைந்தென்ப" (தொல் : செய் : 212, ப. 256)

"அவைதாம், பாஅ வண்ணந் தாஅ வண்ணம்
வல்லிசை வண்ண மெல்லிசை வண்ணம்
இயைபு வண்ணம் அளபெடை வண்ணம்
நெடுஞ்சீர் வண்ணங் குறுஞ்சீர் வண்ணஞ்
சித்திர வண்ணம் நலிபு வண்ணம்
அகப்பாட்டு வண்ணம் புறப்பாட்டு வண்ணம்
ஒழுகு வண்ணம் ஒரூஉ வண்ணம்
எண்ணு வண்ணம் அகைப்பு வண்ணந்
தூக்கல் வண்ணம் ஏந்தல் வண்ணம்
உருட்டு வண்ணம் முடுகு வண்ணமென்
றாங்மன மறிப வறிந்திசினோரே". [13]

(தொல் : செய் : 213)

சுவாமிகளுடைய படைப்புகளில் சந்தங்கள் பலவிதமான தாள வகைகளில் விரவிக் கிடக்கின்றன. ஆயினும் மேற்குறிப்பிட்டுள்ள இவ்வண்ணங்களில் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்களில் காணலாகும் குறுஞ்சீர் வண்ணம், சித்திர வண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம் என்ற நான்கு வண்ணங்கள் குறித்து மட்டும் இங்கு ஆராயப்படுகிறது.

(1) குறுஞ்சீர் வண்ணம்:

'குற்றெழுத்து மிக்கு வருவது குறுஞ்சீர் வண்ணமாகும்'

என்று கூறுகிறது தொல்காப்பியம்.

"குறுஞ்சீர் வண்ணங் குற்றெழுத்துப் பயிலும்". [14]

எடுத்துக்காட்டு :

'பவளக்கொடி' நாடகத்தில் அர்ச்சுனன் கண்ணனிடம் பவளக்கொடியை காண வேண்டும் என்ற ஆவலைத் தெரிவித்துப் பாடுகிறான் :

இராகம் : புன்னாக வராளி தாளம் : ஆதி

கண்ணிகள்

பவளக் கொடி மாதை நான் பார்க்கவேணுமே - அவள்
பாதாதி கேசம் வரை நோக்கவேணுமே
அவளுக்குள்ள அழகு எவருக்குமில்லை - யென
அணுகிக் கண்ணெதிர் வேடன் அறையக் கேட்டதனாலே

அனலிற் பிறந்தவனும் அல்லியிற் பிறந்தவனும்
மனதிற் கிசைந்த பல வடிவிற் சிறந்தவளும்
எனை நத்தியன்பு கொண்டு வகைகட் கிணங்கியனு
தினமுற் றணைந்திடினும் அவளற்புதந்தெரிய

(பவ)

(பவள. பக். 54 - 55)

மேற்குறிப்பிட்டுள்ள பாடலின் இரண்டாம் கண்ணி முழுதும் குறிலெழுத்துக்கள் மிகுந்து வருவதால் இது குறுஞ்சீர் வண்ணமாகும்.

இனி இக்கண்ணியின் அடிகளைத் தாளச் சொற்கட்டுகளாக வகைப்படுத்துவோம்.

த க தி ன	த க தி மி	த க தி ன	த க தி மி
அ ன லிற்பி	றந்த வளும்	அல்லி யிற்பி	றந்த வளும்
ம ன திற்கி	சைந்தப ல	வடிவி ற் சி	றந்த வளும்
எனை நத்தி	யன்புகொண்டு	வகை கட்கி	ணங்கி ய னு
தி ன முற்ற	ணைந்தி டினும்	அவ ளற்பு	தந் தெரிய

'பவளக்கொடி மாதை' எனத் துவங்கும் முதல் கண்ணி வார நடையில் அமைந்து, இரண்டாவது கண்ணி குறுஞ்சீர் வண்ணமானதால் கூடை நடையில் அமைந்து காட்சியின் போக்கில் விரைவை யேற்படுத்தும். அர்ச்சுனனுடைய மனக்கிளர்ச்சியை வெளிப்படுத்தவும் இவ்வண்ணம் உதவுகிறது. பாடும் கலைஞர் நடை மாற்றம் செய்து பாடவும் இச்சந்த அமைப்பு பெரிதும் உதவும். இதற்கான சந்தம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

தனதன்ன தந்தனன தன்னதன்ன தந்தனன

இசைப்பாடலின் ஓசை நயம் கருதி ஓவ்வொரு சீரிலும் ஒன்றல்லது இரண்டு மெய்யெழுத்துக்களைப் பயன்படுத்தியிருக்கும் பாங்கு கவனத்திற்கொள்ளத் தக்கது. செய்யுள் இலக்கணத்தின் கூறுகளை உள்வாங்கிய நிலையில் இசைப் பாடல்களின் ஓசையில் இனிமை குறையாதவாறு சுவாமிகள் தமது பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார்.

(2) சித்திர வண்ணம் :

'நெட்டெழுத்துங் குற்றெழுத்தும் ஒப்பவிராய்ச்
செய்வது சித்திர வண்ணத்தின் இலக்கணம்'.

'சித்திர வண்ணம், நெடியவுங் குறியவு நேர்ந்துடன் வருஉம்' [15] நெடிலெழுத்துக்களும், குறிலெழுத்துக்களும் மாறி மாறி ஓசை வண்ணங்களை வழங்கும் சித்திர வண்ணத்தை சுவாமிகள் பரவலாகத் தேவைக்கேற்ப பயன்படுத்திப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார்.

அவற்றில் ஒரு பாடலின் வண்ணத்தைக் காண்போம்.

'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்தில் சாவித்திரி எமனிடம் தனது கணவன் சத்தியவானின் உயிரைத் திருப்பித் தரும்படி கோரும் காட்சியில் எமன் அவளிடம் கூறல்.

(பாட்டு சந்தம்)

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஆதி

வாசமாமலரில் வாழும் நான்முகன் வரைந்தநாள்களுமகன்றதால்
வந்துகொண்டு விழி கண்டதுண்டு மதி மாறும்நா தனுயிர் மீளுமா
வீசமானசிறி தேனும் நீதிமுறை மேவலே அரசு காவலாம்
மித்தையாகுமுல கத்தில்வேதநெறி விட்டொழிப்பதொரு சட்டமா

பாசமான தொரு மாயமாமிகுப டைத்தநாள்முத லடுத்ததாம்
பாவபுண்யவினை ஜீவகோடியுழல் பாதையேபெரிய வேதையாம்
ஆசையாலழிவு நேருமேயலது அற்பலாபமு மளிக்குமா
ஆதலாலினியெ னோடுவாதுமொழி ஆடிடாமல்வழி கூடுவாய்".

(ச.சா., ப. 81)

இப்பாடலில் நெடிலும், குறிலும் மாறி மாறி இடம்பெற்று வண்ணம் பெறுவதால் இது சித்திர வண்ணமாகும்.

இப்பாடலுக்கான சந்த வாய்ப்பாடு பின்வருமாறு அமையும் :

தான தான தன தான தான தன தனனதான தன தானனா
வாச மாம லரில் வாழும் நான் முகன் வரைந்தநாள்களு மகன்றதால்

தன்ன தன்ன தன தன்ன தன்னதன தானதானதன தானனா
வந்து கொண்டு விழி கண்ட துண்டுமதி மாறும்நாதனுயிர் மீளுமா

மற்ற அடிகளும் குறில், நெடில்களுக்கேற்ப இவ்வாறே அமையும். இதற்கான சொற்கட்டு வருமாறு :

தாங்கு தாங்கு தக தாங்கு தாங்கு தக
தகிட தாங்கு தக தகிட தாம், ;
தகிட தகிட தக தகிட தகிட தக
தாங்கு தாங்கு தக தாத தீம் , ;

எமன் எனும் கதாபாத்திரத்திற்குரிய மிடுக்கினையும், அதிகாரத் தொனியையும், கடமையுணர்வு வெளிப்படும் பாங்கினையும் ஒரு சேர இந்த சந்த அமைப்பு நாடக நிகழ்வில் உருவாக்குகிறது.

(3) வல்லிசை வண்ணம் :

"வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்துப் பயிலும்" [16]

வல்லெழுத்துக்கள் மிகுந்து வரக் காணப்படுவது வல்லிசை வண்ணம் என்கிறார் தொல்காப்பியர். இவ்வண்ணத்திலமைந்த பாடல் ஒன்றினைக் காண்போம்.

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் எமன் தனது பணியாட்களிடம் சித்ரகுப்தனை அவைக்கு அழைத்துவரும்படி கூறல்.

இராகம் : பியாக் தாளம் : ஏகம்

கண்ணிகள்

'விக்ரதண்ட உக்ரசண்ட வக்ரதுண்ட வித்தகா
மேவுகுண்ட மண்டகண்ட விண்டதந்தி மத்தகா
விகடபத்ர குருதிநேத்ர மின்னெயிற்று வெங்கதா
வீர சூர தீர கோர ஆரவார வங்கதா
வானளாவி மீளலான லாறுகண்டி டும்பதா
வந்துநின்று கொண்டதொன் டடைந்துநிறீ ராசதா
கொட்டமிட்ட டிக்கலுற்ற குச்சகப்ர தத்துவா
குற்றமற்ற சித்ரகுப்த னுக்குரைத் தழைத்துவா

(ச.சா., ப. 54)

இப்பாடலின் வல்லோசை மிகுந்து வருவதால் வல்லிசை வண்ணம் ஆகும். இப்பாடலுக்கான சந்த வாய்ப்பாடு :

தன்ன தன்ன தன்ன தன்ன தன்ன தன்ன தன்னனா
விக்ர தண்ட உக்ர தண்ட வக்ர தண்ட வித்தகா

தான தன்ன தன்ன தன்ன தன்ன தன்ன தன்னனா
மேவு குண்ட மண்ட தண்ட விண்ட தந்தி மத்தகா

தனன தன்ன தனன தன்ன தன்ன தன்ன தன்னனா
விகட பத்ர குருதி நேத்ர மின்னெ யிற்று வெங்கதா

தான தான தான தான தான தான தன்னனா
வீ ர சூர தீ ர கோர ஆர வார வெங்கதா

மற்ற அடிகளுக்கும் குறில் நெடிலோசைக்கேற்ப சந்தம் இவ்வாறே அமையும். இனி இப்பாடலுக்கான தாளச் சொற்கட்டினைக் காண்போம்.

தத்திந்தின்ன தத்திந்தின்ன தத்திந்தின்ன தத்தித்தோம்
தாகுதின்ன தத்திந்தின்ன தத்திந்தின்ன தத்தித்தோம்
தகிட தீம்த தகிட தீம்த தத்திந்தின்ன தத்தித்தோம்
தாகு தாகு தாகு தாகு தாகு தாகு தத்தித்தோம்

பார்வையாளர்க்கு அச்சத்தைத் தோற்றுவிக்கக் கூடிய எமன் எனும் கதாபாத்திரம் ஆணையிடுவதாக அமையும். இப்பாடலில் மிகுதியாக

வல்லோசையுடன் கூடிய திரள்நடையில் சொற்கட்டுகளாகப் புனைந்து பாடலுக்கும் இசைக்குமான ஒருங்கிணைவு நாடக நிகழ்விற்கு உயிரோட்டம் தருகிறது.

(4) மெல்லிசை வண்ணம் :

மெல்லின எழுத்துக்கள் மிகுந்து வருவது மெல்லிசை வண்ணம் என்பார் தொல்காப்பியர்.

'மெல்லிசை வண்ணம் மெல்லெழுந்து மிகுமே' [17]

(தொல். செய். நச்சி., ப. 257)

இவ்வண்ணத்தில் அமைந்த ஒரு பாடல் பவளக்கொடி நாடகத்தில் கிருஷ்ணன் பாடுவதாக அர்ச்சுனனை அன்னபட்சியாக மாற்றித் தாம் வேடனுருவில் பாடுவதாக ஒரு காட்சியிலமைகிறது.

விருத்தம்

அண்டர்கள் மகிழும் அன்னம் அரசர்கள் பணியும் அன்னம்
கண்டவர் புகழும் அன்னம் கணவலி தெரிந்த அன்னம்
பெண்டுகள் கூட்டந்தன்னை பிரியமாய்ப் பார்க்குமன்னம்
எண்டிசை வென்ற அன்னம் இதன் விலைக் களவுமுண்டோ

(பவள., ப. 73)

இப்பாடலில் வல்லின எழுத்துக்கள் ஆங்காங்கே காணப்படினும் மெல்லின எழுத்துக்கள் மிகுந்து வருவதுடன் அனைத்து சொற்களுமே பாடுங்கால் மெல்லோசையே பெறுவதால் மெல்லிசை வண்ணமாக ஈண்டு குறிப்பிடப்படுகிறது. வேடன் ஒருவன் அன்னபட்சியைத் தெருவில் விற்பதற்காகக் கூவிக்கொண்டே செல்வதாக நாடக நிகழ்வு அமைகிறது. அத்தன்மை கருதி மக்களனைவர்க்கும் அவன் சொற்கள் தெளிவாகக் கேட்கும்படியும், அவர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும்படியும் சுவாமிகள் இப்பாடலை சந்தவிருத்தமாக அமைத்திருப்பது கவனத்திற்குரியது. தாளமின்றிப் பாடக் கூடிய பாடலாக இருப்பினும் சொற்கட்டுக் கோவையாக குறிப்பிட்ட கால இடைவெளி கொடுத்து விருத்தமாகப் பாடப் படக் கூடியது.

அண்டர்கள் மகிழும் அன்னம் . . . ம் . . ம் . .
அரசர்கள் பணியும் அன்னம் . . . ம் . . ம் . .

இவை தவிர நாடகத் தேவை கருதி, தமிழிலக்கண, இலக்கியங்களை உள்வாங்கிய நிலையில் சுவாமிகள் பல இடங்களில் வல்லோசை, மெல்லோசை, இடையோசை ஆகியன இயைந்த நிலையிலும் குறில், நெடில் மாறி மாறிச் சொற்கட்டுக் கோவைகளை அழகுறச் செய்தும் சந்தப் பாடல்களைப் புனைந்துள்ளார்.

அதற்கான இரண்டு எடுத்துக்காட்டுகளை இங்கு காணலாம்.

'பவளக்கொடி' நாடகத்தில் தன்னை விட்டுப் பிரிந்து செல்லும் அர்ச்சுனனை நோக்கிக் கோபத்துடன் சுபத்திரா பாடுகிறாள்.

'எந்த சக்களத்திமேல்' - என்று தொடங்கும் பாடலின் சரணத்தைத் தொடர்ந்து 'சந்தம்' என்ற தலைப்பில் இடம்பெறும் அடிகள் பின்வருமாறு

'முறைமை' யன்புங் கொண்டண்டும் பண்புங்கண்டின் பந்தந்
தெனையிணங்கும் சொந்தங் கொஞ்சங்கண்டென்றென்றென்றும்
கலவி நண்புந் தங்குந்துன்பம் பங்கம் பொங்கும்புண்
படவகன்றும் சென்றின்றன் கண்டஞ்சும் பொன்றங்கம்
தழுவிமுத்தி மடியில்வைத்து
மனமகிழ்ச்சி மொழியுரைத்து
மதனும் வெட்கமடையலுற்ற
கலவியைச் செய்திட மதித்து
தாதிமாரழகாகவே விரிவாசபூமணமீது லீலையில்
சாரமானவை போகமேவிய மோகலாகிரி மீறுவேளையில்

(எந்தச்)

(பவள : , ப. 31)

(ஆ) 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் மானைத் தேடி வேடனுருவில் வந்த முருகனிடம் வள்ளி கேட்டல்.

விருத்தம்

ஒரு மானைத் தேடிப் படர் கானகத்தில் உலகளந்த
பெருமானடைந்த வினையறியாமற் பெடை மடமான்
கருமானிரண்டு விழி மானுலாவுமித் தினைப்புனத்தில்
வொருமானைத் தேடியலைவதென்னோ மதிமன்னவனே.

(வ. தி., ப. 33)

இப்பாடல் சந்த விருத்தமாக அமைந்து பாடலோசைக்கு அழகு தருவது நோக்கற்பாலது.

வண்ணம், சந்தம் - இவை பற்றி பல்வேறு கருத்துகள் தமிழறிஞர்கள் இடையே இருந்து வருகின்றன. வண்ணங்கள் இருபது என்றும், மூவண்ணங்கள் என்றும் குறிப்பது பற்றியும் இவை இயற்பாக்களுக்கு உரியவை என்பன போன்ற கருத்துகள் நிலவி வருகின்றன. இருப்பினும் இந்த நூலில் சுவாமிகளின் பாடல்களுடன் இவற்றைப் பொருத்திப் பார்க்கக்கூடிய முயற்சியாகவே செய்யப்பட்டுள்ளது. சுவாமிகளின், நாடக நிகழ்வு, பாத்திர தன்மை, உணர்வு வெளிப்பாடு ஆகிய கூறுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தும் தமிழ் இசை இலக்கண மரபுகளைப் பின்பற்றியும் பாடல்களைப் புனைந்து அதற்குப் பொருத்தமான இசையை ஒருங்கிணைக்கும் வகையிலேயே நாடக ஆக்கம் செய்துள்ளார் என்பது ஆய்வாளர் கருத்து.

இவ்வியலில் பெற்ற முடிவுகள் :

1. பாடல்களுக்கான உணர்வினை வெளிப்படுத்துவதில் இராகம் பங்கு வகிப்பது போலத் தாளத்திற்கும் பங்கு உண்டு என்பதை சுவாமிகள் நன்கு உணர்ந்துள்ளார்.

2. சுவாமிகள் தமது பாடல்களில் பரவலாக மூன்றன் நடையையும், ஏழன் நடையையும் நாடக நிகழ்வின் தேவைக்கேற்ப பயன்படுத்தியுள்ளார்.

3. கோப உணர்வையும், போர்க் காட்சிகளையும் வெளிப்படுத்த கூடை நடை எனும் துரித நடையும் திரள் நடை எனும் அதிதுரித நடையும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

4. பாடல்களில் தாள நடை மாற்றங்கள் பாத்திரங்களின் உணர்வுகளுக்கேற்பப் பொருத்தமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன.

5. சந்தங்கள், குறுஞ்சீர், சித்திரம், வல்லிசை, மெல்லிசை ஆகிய வண்ணங்களில் தமிழிசை இலக்கணக் கூறுகளுடன் இயைந்த நிலையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

6. சுவாமிகளின் படைப்புகளில் பல்வேறு தாள வகைகளிலும் சந்தங்கள் விரவிக் கிடக்கின்றன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. வீ.ப.கா. சுந்தரம், அறிவனாரின் பஞ்சமரபு, ப. 233.
2. விபுலானந்த அடிகள், யாழ் நூல், சேர்க்கை, ப . 59.
3. தொல்காப்பியம், பொருளியல், நச்சினார்க்கினியர் உரை, ப. 14.
4. ஏ.என். பெருமாள், தமிழர் இசை, ப. 227.
5. வீ.ப.கா. சுந்தரம், அறிவனாரின் பஞ்சமரபு, ப. 418.
6. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 3, ப. 43.
7. மேலது, தொ. 2., ப. 93.
8. மேலது, தொ. 3., ப. 45
9. வீ.ப.கா. சுந்தரம் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் தாள முழங்கியல், ப. 1.
10. சே.ச. செல்லத்துரை, தென்னக இசை இயல், ப. 57.
11. இ. அங்கயற்கண்ணி, திருப்புகழ் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள், ப. 37.
12. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 2., ப. 274.
13. தொல்காப்பியம், செய்யுள், நச்சினார்க்கினியர், பக். 256 257.
14. மேலது., ப. 258.
15. மேலது., ப. 259.
16. மேலது., ப. 257.
17. மேலது., ப. 257.

இசையமைப்புத் திறன்

முன்னுரை :

இவ்வியலில் முன்னரே குறிப்பிட்டுள்ள ஐந்து நாடகங்களின் கதையோட்டத்தில் காணலாகும் உணர்வு, பாத்திரத்திற்கான உணர்வு, ஒரு பாத்திரத்தோடு பிற பாத்திரங்கள் உரையாடும் உணர்வு போன்ற பல்வேறு உணர்வுகளுக்கேற்ப இசையமைந்துள்ள விதம் பற்றி ஆராயப்படுகிறது. நாடகங்களில் இடம்பெறும் முரண் உணர்வுகள் அவற்றிற்கேற்ப இசை வெளிப்படும் முறைமை ஆகியவை ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசையமைப்புத்திறன் வழியே அவரது தனித்த பாணி வெளிப்படும் விதம் குறித்து ஆராயப்படுகிறது. இந்த தனித்த பாணி அல்லது நடை என்பது அவரது நாடக * இசையமைப்புகளில் புத்துருவாக்கம் (CREATIVITY) அல்லது படைப்பாக்க முறைமை சிறப்பாக வெளிப்பட்டுள்ளதா எனக் காண வழிவகுக்கும்.

மேலும், சுவாமிகள் இசையமைப்புச் செய்யும் போது மரபு வழி நின்று நாடக நிகழ்வுக்கு பாத்திரங்கள், காட்சிகள் போன்ற கூறுகளின் தன்மையுணர்ந்த நிலையில் புதிய உத்திகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. பார்வையாளர்களைக் கருத்திற்கொண்டு ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு, வருகை முன்பாட்டு என சுவாமிகளால் உருவாக்கப்பட்ட உத்தி முறைகள் அவர்தம் இசையமைப்புத் திறனுக்கு எவ்விதம் துணை புரிகின்றன எனவும் இவ்வியலில் ஆராயப்படுகிறது.

---

* 1. வள்ளி திருமணம் 2. பவளக்கொடி 3. சத்தியவான் சாவித்திரி
4. கோவலன் சரித்திரம் 5. ஞான சௌந்தரி

இசையமைப்பு

பாடலுக்குச் சுரதாளம் அமைத்தல் இசையமைப்பு எனப்படும். பாடலின் உணர்வுக்கேற்பவும், பாடற்பொருளுக்கேற்பவும் பண்ணையும், தாளத்தையும், தாள நடை வகையையும் பொருத்தி அமைக்கவேண்டும். 'பாடலுக்கு இசையமைத்தலை 'இசை புணர்த்தல்' எண்கிறார் கவிச்சக்ரவர்த்தி கம்பர்'.

'மென்பதத்து இசை புணர்த்தனள்'

(கம்ப. பால. 482) [1]

இசையமைப்பு பற்றி வீரமாமுனிவர்,

"இசைபெற ஓசையும் இயலப்பாடி
வசையில் வரும்கவி மதுரம் ஆமே"

எனக் குறிப்பிடுகிறார். இசை நன்கு அமைய ஓலிநயம் பொலியப் பாடும் குற்றமற்ற பாடல் இனியதாக மதிக்கப்படும். (தொன்னூல் விளக்கம் : பா. 299 7 - 8) [2]

"இசையமைப்பு மிகவும் நுட்பமானது. ஓலியின் தன்மையை நன்கு உணரும் நுண்ணறிவு இருப்பவர்கள் தான் அதைப்பற்றிச் சிந்தித்து முறைப்படுத்த முயலலாம். கூர்மையான செவிப்புலனும், இயற்கையின் முறைகளை நன்கு கண்டு உணரும் சிறப்பான அறிவாற்றலும் உடையவர்களால் மட்டுமே இசையை முறைப்படுத்திச் சிறந்த பண்களை அமைத்துச் சுவைக்க முடியும், ஓலியுணர்வுடன் காலவுணர்வையும் கணித்தறியும் நுட்பமான திறமை இசையமைப்பாளனுக்குக் கட்டாயம் வேண்டும்". [3]

நாடகத்தில் இசையின் பங்கு குறித்த நவீன நாடக இயக்குநர் பி.வி. கரந்த் தெரிவித்துள்ள கருத்து இங்கு நோக்கற்பாலது.

"நாடக மொழியின் மற்றொரு முக்கியமான கூறு இசையாகும். எல்லாவிதமான ஓலிகளும் இம்மொழியை உருவாக்கினாலும் அது மிகவும் செப்பமாக உதவுவது இசையின் பயன்பாடே. அக்காலந்தொட்டு நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட ஒரு நிகழ்வுக்கான சூழலை உருவாக்கவும் குறிப்பிட்ட உணர்வை வெளிப்படுத்தவும் இசை பயன்படுத்தப்பட்டுவந்துள்ளது. சில நேரங்களில் பேச்சு மொழியால் கிடைக்கப்பெறும் விளக்கத்தைவிட இசை மிகவும் திறமையாக நாடகக் காட்சிக்கான விளக்கத்தைத் தருகிறது.

இசையின் இத்தன்மையை எனது அனுபவத்தின் மூலம் அறிந்தேன். *

'இழுக்குடைய பாட்டிற்கு இசை நன்று'

என்று ஔவையார் நல்வழியில் கூறியுள்ளதிலிருந்தும், இசையற்ற பாடல் பசையற்றது' என்ற நாட்டுப்புற மக்களின் வழக்கும் இசையின் பயன்பாட்டை வலியுறுத்துவனவாக உள்ளன.

திருவிளையாடற்புராணத்தில் பரஞ்சோதி முனிவர்,

'செய்யுளோசை இசையோசை வழாமல்'

(திருவிளை ; விறகுவிற்ற ; 32)

எனக் குறிப்பிடுவது இசையமைப்புத் திறன் பற்றியதேயாகும்.

இனி முத்தமிழ்க் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தில் இசையாசிரியன், பாடலாசிரியன் ஆகியோர் பற்றிக் கூறும் வரிகள் இசையமைப்பாளனுக்கு எவ்வாறு பொருந்தியமைகிறது எனக் காணலாம்.

"இசையாசிரியன் யாழிசை, குழலிசை, தாளக் கூறுபாடுகள், வாய்ப்பாடல், தாழ்ந்த சுரத்தினையுடைய தண்ணுமை, கூத்துகள் ஆகிய இவற்றுடன் சேர்ந்து பாடல்களை இசையுடனும் சுவையுடனும் பொருத்தி இணைக்க வல்லவன். கவி இயற்றியவனுடைய மனக் குறிப்பையும், கூத்தின் இயல்பையுமறிந்து, இன்ன பகுதிக்கு இன்ன பாடல் பொருந்துமென்பதை நன்கறிந்தவன். குற்றமற்ற நூல்வழக்கினை அறிந்து அதற்கேற்ப இசை அமைக்கவல்லவன். இத்தகைய திறத்தினால் சற்றும் தளராத இயல்பையுடையவன்.

பாடலாசிரியன், இசைப்புலவன் அமைத்த இசையின் போக்கினை நன்குணர்ந்து, அவன் தாள நிலையில் கொண்டு வந்த அழகைச் சிறிதும் பிறழாமல் தன்னுடைய கவிதையில் தோன்ற வைக்க வல்லவன். மரபுகளுக்கு ஏற்ப தூய, இனிய சொற்களால் கவியியற்றும் சிறந்த நாவன்மையும், நல்ல நூலறிவும் மிக்கவன். [4]

---

* **B.V. KARANATH** : Music, I think, is another important aspect of the theatre. All sounds go to create this language and the finest use of sounds is in Music. Music was formerly used in our theatre to create a proper atmosphere for action and also for the creation of a particular mood and for decoration. Music can interpret and some times can do it more effectively than verbal language.
(Contemporary Indian Theatre. Sangeet Natak Akademi, New Delhi, P. 89)

"யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும்

. . . .

நாத்தொலைவு இல்லா நன்னூல் புலவனும்"

(சிலப்., 1 : 3 : 26 - 44)

மேற்கண்ட மரபு முறைமைகளின் அடிப்படையில் நோக்கின் சுவாமிகள் நாடகப் பாடல் ஆசிரியராகவும், இசை ஆசிரியராகவும் விளங்கும் தன்மைகளைக் காண இயலும். இன்றளவும் நிகழ்பெறும் தமது நாடகங்களின் மூலம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் சுவாமிகள், முத்தமிழின் இலக்கண, இலக்கியங்களின் பல்வேறு கூறுகளை உள்வாங்கிய நிலையில் தமது இசையமைப்புத் திறனை வளர்த்துக் கொண்டுள்ளார் என உணரமுடிகிறது.

இசையமைப்புப் பற்றிய ஆய்விற்கு முன் இப்பாடல்கள் சுவாமிகளால் தான் இசையமைக்கப்பட்டன என்பதை உறுதிப்படுத்தக் கூடிய தகவல்களைத் தெரிவிப்பது ஈண்டு தேவையாக உள்ளது. அவை வருமாறு:

1. "என்னால் வரையப்பெற்ற ஒவ்வொரு சரித்திரங்களிலும் இடத்திற்குத் தகுந்தபடி பல வர்ணமெட்டுகளைத் தெரிந்தெடுத்து இராகம், தாளம், இவைகளுடன் பாட்டிசைத்து சகலரும் கேட்டானந்திக்குமாறு, அநேக நாடகமேடைகளில் வைபவத்துடன் நடத்தி, ஆனந்தத்துடன் ஆமோதிக்கப்பெற்ற விஷயம் இந்நூலாசிரியன் சொல்லாமலே இனிது விளங்கும். தமிழ் நாட்டிலுள்ள நடிகர்கள் மிகுதியாய்ப் பாடும் பாடல்களெல்லாம் என்னால் இயற்றப்பெற்றவைகளே. - என்று சுவாமிகளே 'பவளக்கொடி' நாடகப்பதிப்பின் முன்னுரையில் குறிப்பிடுகிறார்.

2. "சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சாவித்திரி சத்தியவான் என்னும் சரிதையை மகாபாரதத்தினின்றுமெடுத்து சிங்காரம், வீரம், சோகம் என்னு மூவிரசமுந் ததும்ப அவ்வவ்விடங்கட்குத் தகுந்த நாகரீக வர்ண மெட்டுகளை அமைத்துச் சொற்களை மலியப்பாடி வெளியிட்டதைப் பல நாடக நடிகர்கள் வாங்கிப் படித்து அதன்படி நடத்திக் காட்டிவருவது எங்கும் கண்கூடு. நந்தமிழ் நாட்டின்கண் எண்ணிறந்த வித்வ சிரோமணிகளால் இயற்றியுள்ள நாடகங்களுள், கீர்த்திபெற்ற டி.டி. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் நாடகாசிரியரால் இயற்றப்பெற்றுள்ள நாடகங்கள் சொற்சுவை, பொருட்சுவை முதலிய நவரசங்கள் ததும்பித் தொட்டாலும் கைமணக்கும், சொன்னாலும் வாய்மணக்கும் என்னும் முதுமொழிக்கிணங்க

செவிமடுத்தின்புறுவார்களென்பது யாரும் சொல்லாமலே தெற்றென விளங்கும்'' என 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகப் பதிப்பின் முன்னுரையில் பதிப்பாசிரியர் மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை குறிப்பிட்டுள்ளார்.

3. "சுவாமிகள் புராணக்கதைகளை இசை கலந்த வசனத்துடன் கிராம மக்களிடையே நிலை நிற்கத் துணை செய்தார். அவருடைய நாடகங்களில் நாட்டுப்புற இசை தனித்தும், கர்நாடக இசை தனித்தும், பொதுவாக நாட்டுப்புற இசையும் கர்நாடக இசையும் கலந்த நிலையிலும் காண முடிகிறது.

நாட்டுப்புற இசை + கர்நாடக இசை = சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடக இசை வடிவம்" [5] என்பார் முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன்.

4. "இலங்கையில் இசை நாடகங்கள் பற்றிப் பேசும் கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளையின் பின்வரும் கருத்து இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. ''யாழ்ப்பானத்தில் ஆரம்பத்தில் நாட்டுக் கூத்துக்களுடன் விலாச நாடகங்களே ஆடப்பட்டன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றோரால் இசை நாடக மரபு மிகவும் செழிப்புடன் இங்கே வளரலாயிற்று". [6] சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சாரங்கதாரா நாடகம் 1900-ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் நடிக்கப் பெற்றுள்ளது" [7] என்னும் ஏ.என். பெருமாள் கருத்து இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

இனி சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசையமைப்புத் திறன் வெளிப்படும் பாங்கினைக் காணலாம்.

1. தர்க்கப் பாடல்களும் இசையமைப்பும்

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பாத்திரங்களுக்கிடையேயான உரையாடலின் உணர்வுகள் பாடல்களின் வாயிலாக நன்கு வெளிபபடுத்தப்படுகின்றன. முதலில் அந்த தர்க்கப்பாடல்களில் இசையமைப்புத்திறன் அமைந்திருக்கும் தன்மைகளைச் சில எடுத்துக்காட்டுகளுடன் காணலாம்.

இசையமைப்புத் திறன் குறித்து நோக்குங்கால், நாடகக் கதை, பாத்திர உணர்வுகள், காட்சிகள், இவை தவிர நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் கால அளவு, பார்வையாளர் அறிவுத்திறன், ரசனை ஆகியவற்றையும் உற்று நோக்குதல் இங்கு தேவையாகிறது. இந்த நூலின் முன் பக்கங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி சுவாமிகளின் படைப்புகள் நாட்டார் நாடகங்கள், தெருக்கூத்துகள்

போன்றவற்றின் மேம்படுத்தப்பட்ட வடிவங்களாகவும், அதேசமயம் பாமர மக்களுடன் பண்டிதர்களும் விரும்பும் கலைவடிவங்களாகவும் விளங்குபவை. 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' என அழைக்கப்படும் இவை தொடக்க காலம் முதல் இன்று வரை இரவு 10 மணிக்குத் தொடங்கி விடியற்காலை வரை நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன. நாடகங்களின் இசையமைப்பு இந்த நீண்ட கால அளவில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பெறப் பெரும் பங்கு வகுக்கிறது. *

எடுத்துக்காட்டுகள் :

(அ) வள்ளி திருமணம் :

இந்நாடகத்தில் தினைப்புனத்திற்குள் நுழையும் முருகன் வள்ளியிடம் ஒரு மானைத் தேடி வந்தாகக் கூறும் காட்சியில் முருகன் பாடுவதாக இடம்பெறும் பாடலைக் காண்போம்.

காயாத கானகத்தே நின்றுலாவும் நற்காரிகையே - புல்
மேயாத மான் புள்ளி மேவாதமான் நல்ல ஜாதி மான்
சாயாத கொம்பிரண் டிருந்தாலுமது தலை நிமிர்ந்து
பாயாத மான் அம்மானைத் தேடி வந்தேன் ஆரணங்கே **
(வ.தி., ப. 34)

'காயாத கானகத்தே நின்றுலாவும் நற்காரிகையே'

எனும் பாடலடி பைரவி இராகத்தில் விருத்தமாகப் பாடப்படும். செவ்விசை யரங்கில் பைரவி இராகம் ஆலாபனை செய்யப்படுவது போல நீண்ட நேரத்திற்கு மிகவும் உச்சஸ்தாயில் பாடுவது வழக்கம். பைரவி இராகத்தின் சுரக் கோர்வைகள் பலவாறாக இசை விரிவாக்கம் பெற்றுப் பொலிவுடன் விளங்கும். அதனைத் தொடர்ந்து 'மேயாதமான்' விருத்தமாகப் பாடப்பட்டுப் பின் தாளக் கட்டுடன் ஆதி தாளத்தில் ஒரு கிருதியின் பல்லவி போல மிகவும் விரிவாக்கம் பெற்றுப் பாடப்படும். முதல் வரியில் ஆலாபனை செய்யும்போதும், மேயாத மான் எனப் பாடும்போதும் இடைஇடையே ஆர்மோனியக் கலைஞரால் உச்ச ஸ்தாயியிலேயே பாடப்படும்.

---

* விளக்கம் காண்க : கே.ஏ. குணசேகரன், தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும்
** பாயாத மான் வரக்கண்டதுண்டோ - வள்ளி என்ற பாடமும் உண்டு.
- தகவல் ஏ.கே. காளீஸ்வரன்.

'மேயாதமான் புள்ளிமேவாத மான்'

இவ்வரியை பல்லவியாக அமைத்துப் பாடிய பின் பின்வரும் சரணங்களைப் பாடி இடையிடையே 'மேயாத மான்' எனப்பாடுவது வழக்கம்.

1. மேவும் கானக மடைந்து - நறு
சந்தனமும் புனுகும் கமழும்
களபங்களணிந்து சுணங்கு படர்ந்த
(மேயாத)

2. கானக் குறவர் கண்மணி எனவளர்
கானக் குயிலை நிகர் குரலுடையது
(மேயாத)

3. தேனும் பாகும் தினைமாவும்
தின்பதல்லால் ஒரு புல் ஒரு போதும்
(மேயாத)

மேற்கண்ட சரணங்கள் அதே பைரவி இராகத்தில் கூடை நடையில் (துரித காலம்) பாடப்படும். சரணங்கள் முழுதும் நான்கன் நடையில் 'தகதிமி - தகதின', 'தகதிமி - தகதின' எனும் தாளக்கட்டில் செல்வதால் பாடல் துள்ளலுடன் அமையும். இதன் பயனாக வேடனுருவில் வரும் முருகன் அரங்கம் முழுதும் துள்ளி நடை போட்டுப் பாடி நடித்துக் காட்சியை மிகவும் விறுவிறுப்படைய வைப்பார்.

இச்சரணங்களைத் தொடர்ந்து,

சாயாத கொம்பிரண்டு'.

எனத் தொடங்கி பாயாதமான்' - வரை காப்பி இராகத்தில் விருத்தமாக விரிவாக்கம் செய்து முன்னர் விவரித்தபடி இராகம் ஆலாபனை செய்து ஆர்மோனியம் பின்பாட்டுடன் பாடப்படும். இறுதியில் அதே காப்பி இராகத்தில் தாளக்கட்டுடன்

"மான் வரக் கண்டதுண்டோ - வள்ளி
மான் வரக் கண்டதுண்டோ"

என்று பாடல நிறைவு பெறும். 'ராஜபார்ட்' என அழைக்கப்படும் கதைநாயகனாக முருகன் வேடத்தை ஏற்ற கலைஞர் தனது முழு இசைத்

திறமையையும், குரல் வளத்தையும் வெளிப்படுத்துவதற்கும், அதேபோன்று ஆர்மோனியக் கலைஞர் தனது திறமையையும் குரலையும் வெளிப்படுத்துவதற்கும் இப்பாடல் இந்நாடகத்தின் ஒரு களமாக அமைகிறது. நாடகத்தில் இப்பாடல் இடம்பெறும் காட்சி நள்ளிரவில் 12 அளவில் இருக்கும. அந்த அமைதி நிறைந்த இரவில் உச்சஸ்தாயியில் இந்த இரு இராகங்களையும் கேட்பது சுவையும் உற்சாகமும் அளிக்கக் கூடியதாக அமையும். இப்பாடலின் இசையமைப்பில் செவ்விசையின் ஆழ்ந்த இராக பாவமும், பாடும் முறையில் நாட்டுப்புற இசையின் ஈர்ப்பும் ஒருங்கே அமைந்து ஒரு புதிய கலவையாக சுவாமிகளின் 'நாடக இசை உருவாக்கம்' (CREATIVITY OF THEATRICAL MUSIC) பெறுகிறது என்பது இந்நூலாசிரியரின் கருத்து.

இப்பாடலில் அமைந்த நாட்டுப்புற இசைக் கூறுகள் பற்றி கே.ஏ. குணசேகரன் சுவாமிகள் பற்றிய தமது நூலில் விரிவாகப் பேசியுள்ளார். [8]

மேற்கண்ட பாடலுக்கு வள்ளி கூறும் பதில்மொழியாக பின்வரும் பாடல் அமைகிறது.

விருத்தம்

வள்ளி : எந்த மானிட வேடர் நீர்காண் வேட்டைக்
கேற்றமான் மலையிலுண்டு இம்மான் நம்பி
தந்த மான் உமது வலைக்கு அகப்படாமான்
சவுரிய மான் தைரியமான் ஜாதிமான் நான்
அந்தமான் மகனனங்கன் தனக் காற்றாமல்
ஆண்பிள்ளை ஒரு பெண்பிள்ளையிடம் வந்து அபயம்போட்டு
சொந்த அம்மான் மகன்போ லேதேதோ சொல்லுகிறீரென்
தோழியை விட்டினி அடித்துத் துரத்துவேனே.

(வ.தி., ப. 34)

வள்ளியாக வேடம் புனைபவர் இப்பாடலை தனது இசை ஞானத்தை வெளிப்படுத்தும் வகையில் விருத்தமாகப் பாடுவார். இப்பாடலுக்கு இராகம் குறிப்பிடப்படவில்லையாதலால் இராகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துக்கொள்ளும் உரிமை பாத்திரமேறகும் கலைஞர்களுக்கு கிடைக்கிறது. இதுபோன்று பல விருத்தங்களை சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் படைத்துள்ளார். இது கலைஞர்களுக்கான சுதந்திரத்தைவழங்கி, புதுபாணி உருவாக்க வழிகோலும் புதிய உத்தியாகும்.

சுவாமிகள் வாழ்ந்த காலத்திலேயே, 'வள்ளி திருமணம்' நாடகம் வேறு சில புலவர்களாலும் இயற்றப்பட்டுள்ளது. * இருப்பினும் சுவாமிகளால் படைக்கப்பட்ட வள்ளி திருமணம் நாடகம் மட்டுமே நூற்றாண்டுகளைக் கடந்து இன்றளவும் நிகழ்கலை வடிவமாக பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் கண்டு, கேட்டுச் சுவைக்கும் நிலையைப் பெற்றுள்ளது. 'காயாத கானகத்தே' பாடலைப் பாடாமல் 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தை எவரும் நிகழ்த்த முடியாது என்ற நிலையை இன்றும் காணமுடிகிறது. சுவாமிகளின் புதிய உத்திமுறையே இதற்குக் காரணமாகும்.

(ஆ) பவளக்கொடி :

இந்நாடகத்தில் பல வருடங்கள் கழித்து அல்லியைக் காண வந்த அர்ச்சுனன் மீது அவள் கோபம் கொண்டிருக்கிறாள். அச்சமயம் அல்லியிடம் அர்ச்சுனனை மன்னித்து விடுமாறு கிருஷ்ணன் வேண்டிக்கொள்ளும் காட்சியில், கிருஷ்ணன், அர்ச்சுனன், அல்லி மூவரும் தர்க்கம் செய்வதாக கீழ்க்காணும் பாடல் இடம் பெறுகிறது.

கிரு : அர்ச்சுனா இது உனக்குத் தகுதியா
அல்லி நிலையறியாயோ மடமதியா

அர் : உரைத்ததை மறுக்கிலேன் உண்மையிதுவே

அல் : உளறாதீர் தெரியும் உமதாசையெலாம்
உணர்வேன் மனைவியும் நானலவே

அர் : கால்களும் நோகுது கருணை செய்வாய்
கருத்து மயங்கு துரைத்தே னுண்மையாய்

கிரு : இனி மேலிப்படிப் பிழைகள் செய்யாதே

அர் : ஒருபோதும் பிழை செய்யேனானருளே
புரிய இவளிடத்தில் உரை செய்வீரே

கிரு : போதும் போதுமினிக் கோபம் விடு
உன்புருஷனானாலழைத்திடு அன்போடு

அல் : ஏதண்ணா நீரெனை ஏய்த்திட வந்தீரோ

* காண்க : நாடகங்கள் பட்டியல் - ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப. 390.

கிரு : இனி நானுரையேன் உன்பாடவள்பாடு
எனக் கொன்றுந் தெரியாது நான் போறேன்

அர் : உன்னையல்லா லெனக்குத் துணை செய்வதார்
உதறினுங்காலை விடமாட்டேன் பார்

(பாடல் மேலும் இதே போன்று தொடர்கிறது)

(பவள. பக். 44 - 45)

இப்பாடலின் இசையை மேற்கத்திய இசை எனும் இங்கிலிஷ் நோட்டையும், நாட்டுப்புற இசையின் தென்பாங்கு இசையையும் கலந்து ஒரு புதிய வடிவத்தில் சுவாமிகள் அமைத்திருக்கிறார். அக்காலத்தில் பிரபலமாக இருந்த ஒரு ஆங்கிலப்பாடலின் வர்ணமெட்டில் சுவாமிகள் இப்பாடலை இயற்றியதாக ஏ.கே. காளீஸ்வரன் கருத்துத் தெரிவிப்பார். *

இங்க்லீஷ் நோட்டிலமைந்த பாடல் எனக் கூறினாலும், பாடலில் தென்பாங்கு இசையின் தாக்கம் மிகவும் அதிகமாக இருப்பதை உணர முடிகிறது. மேலும் பாடலமைந்த தாளத்தின் போக்கிலும் அல்லி பாடும் வரிகளில் மாற்றத்தைக் காண்பித்து அவளின் கோப உணர்வை நன்கு வெளிக்கொணரும் உத்தி கடைபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. சுவாமிகளின் தனிப்பாணிக்கு இப்பாடல் ஒரு சான்றாகத் திகழ்கிறது. இதன் தாளக் கட்டமைப்பினை கீழ்க்கண்ட சந்த வாய்ப்பாட்டின் மூலம் விளக்கலாம். இப்பாடல் நான்கன் சாதி ஏக தாளத்திலமைந்துள்ளது.

கிரு : "தந்தன தந்தன தன தனன னா
அர்ச்சுனா இதுஉனக்குத் தகுதி யா
தந்தனன தானனன தனதன னா
அல்லிநிலை அறியாயோ மடமதி யா

அர்ச்சுனன் பாடும் வரிகள் இதே சந்தத்திலமைந்திருக்க அல்லி பாடும் வரிகள் மட்டும் கீழ் வருமாறு அமைகின்றன.

தனனா தனனா தனனா தனனா
உளரா தீர்தெரி யும்உமதா சையெலாம்

---

* ஆங்கிலப் பாடல் : "I didn't have your many occasion. Always style out of fashion".
பாடிக்காட்டியவர் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன்

தனனா தனனன தானன் னனா
உணர்வேன் மனைவியும் நானல் லவே

அல்லி பாடும் வரிகளிலும், கிருஷ்ணன் பாடும், "இனி நானுரையேன்" எனும் வரியும் இங்கிலீஷ் நோட்டை நினைவுறுத்தும். அதேவேளையில் பாடலின் மற்ற வரிகள் தென்பாங்கு இசையின் சுவை சொட்ட துள்ளல் நடையில் அமைந்துள்ளது. சுவாமிகளின் புத்துருவாக்கத்திற்கான சான்று இப்பாடலின் இசையமைப்பு எனலாம்.

(இ) சத்தியவான் சாவித்திரி :

காட்டில் சிங்கத்துடன் போரிட்ட களைப்பில் அயர்ந்து உறங்கும் சத்தியவானை சாவித்திரி எழுப்புகிறாள். அப்பொழுது அவ்விருவர்க்கும் இடையில் இடம்பெறும் தர்க்கப்பாடலாகப் பின்வரும் பாடல் அமைகிறது.

சத் : ஏனோ என்னை எழுப்ப லானாய் மட மானே
எனக்கதனை யுரைக்கவேணும் இசைந்துகேட்பேனானே

சா : சிங்கத்தால் நானடைந்த துன்பந்தீர்த்த தாலே
செய்த நன்றி எண்ணி வந்தேன் தேர்ந்த அன்பினாலே

சத் : எந்தவூ ரோஇருப்ப தேதுபேர் யார் தந்தை
இன்றெனக்கு நீயுரைத்தால் இன்பங்கொள்ளுஞ் சிந்தை

சா : அழகிய மத்ராபுரி அஸ்வபதி புத்ரி
அக்கம்பக்கத்தோர்களென்னை அழைக்கும் பேர் சாவித்ரி

சத் : இன்னுமண மானதோ இல்லையோநீ ஓது
இச்சை கொண்டேன் கேட்பதற்கு லஜ்ஜையுமா காது

சா : சொல்ல வெட்க மிஞ்சுதே இன்னு மண மில்லை
சொந்தமான தந்தை தாயார் எண்ணிடவு மில்லை

சத் : தையலுன் இன்பமொழி தந்தது சந் தோஷம்
தாரணியில் ராஜமைந்தர் யாரின்மீது நேசம்

சா : சாலவபுரி துயுமத் சேனர்மைந்த ருண்டு
சத்யவானென் பார்மேலிச்சை சார்ந்தேன் மையல் கொண்டு
(ஏனோ)

(ச.சா.இ பக். 22 - 23)

காதற்சுவை நிரம்பிய இப்பாடலின் வர்ணமெட்டு தென்னகச் செவ்விசையில் 'ஆபேரி' இராகத்தில் அமைக்கப்பட்டு, இந்துஸ்தானி இசையில் அதற்கு ஒத்திருக்கக் கூடிய 'பீம்ப்ளாஸ் எனும் இராகத்தின் சாயல்களை நுணுக்கமாகச் சேர்த்து ஓர் புதிய நாடக இசை வடிவாக சுவாமிகளால் படைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் ஆதி தாளத்திலமைந்த இப்பாடலை மூன்றன் நடையில் (திச்ரகதி) அமைத்து நாட்டுப்புற இசைக்கே உரித்தான கவர்ச்சியையும், சுவையையும் ஏற்படுத்தியுள்ளார் சுவாமிகள். தென்னகச் செவ்விசை, இந்துஸ்தானி இசை, நாட்டுப்புற இசை ஆகியவற்றின் கூறுகளைத் தன்னுள்ளடக்கி ஒரு கலப்பு இசை வடிவமாக இப்பாடல் விளங்குகிறது. இதன் காரணமாகவே இன்றளவும் பார்வையாளர்களால் இப்பாடல் மிகவும் விரும்பி சுவைக்கப்படுகிறது. பாடக்கூடிய கலைஞர்களின் குரல் வளத்தையும், இசை ஞானத்தையும் கொண்டு மிகவும் அழகு படுத்திப் பாடக்கூடிய வகையில் வர்ணமெட்டு அமைந்துள்ளது. இப்பாடலுடைய வர்ணமெட்டின் தாக்கத்தைப் பல திரைப்பாடல்களிலும் பக்திப்பாடல்களிலும் உணர முடிகிறது.

(ஈ) கோவலன் சரித்திரம் :

மாதவியைப் பிரிந்து தன் இல்லம் திரும்பும் கோவலன் மனைவி கண்ணகியிடம் மாதவியின் கடனைத் தீர்ப்பதற்காக அவள் காற்சிலம்பைத் தரும்படி கேட்கும் காட்சியில் இடம்பெறும் பாடல்.

சந்தம் துக்கடா

செம்பொற் சிலம்பொன்று தந்திடடி - தந்தால்
தேவடியாள் கடன் தீர்ப்பேனடி

சிற்பர மற்புத முற்றிடு பொற்புறு
(செம்)

தேவர்கள் மாதரும் ஆவரினோடுரை
(செம்)

சீதனமுற்ற பாதம் நடக்கும்
போதரை வுற்றுத் தாளமொலிக்குஞ்
(செம்)

எட்டுத் திக்குள்ளிப்படியே ஒரு காலணி
பெற்றிருப்பவள் யாரடி நீயணி
(செம்)

இப்பாடல் கோவலனின் அவல நிலையை உணர்த்துவதாகவும் அவன் மீது இரக்கத்தைத் தோற்றுவிக்கக் கூடிய உணர்வை ஏற்படுத்தும் வகையிலும் அமைகிறது. இரக்க வுணர்வை நன்கு வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் சுவாமிகள் எதுகுல காம்போதி இராகத்தில் இப்பாடலை இசையமைத்துள்ளார். * பார்வையாளர்களின் ரசனைக்கேற்ப மூன்றன் நடையில் சிந்துப் பாடலாகப் படைத்துள்ளமை ஒருவகை உத்தியாகும்.

வள்ளி திருமணத்தில் இடம் பெற்றுள்ள ‘வலை தப்பியே குற மான்களே’ என்ற பாடலின் வர்ண மெட்டிலேயே இப்பாடலும் அமைந்துள்ளது.

இரு பாடல்களும் ஒரே வர்ணமெட்டில் நாட்டுப்புற இசையிலமைந்திருந்தாலும், ‘வலை தப்பியே குறமான்களே’ பாடல் கண்ணிகளாகவும், செம்பொற் சிலம்பொன்று’ பாடல் சந்தமாகவும் புனையப்பட்டிருப்பதால் இரு பாடல்களும் வெவ்வேறு உணர்வுகளை அதனதன் தேவைக்கேற்ப வெளிப்படுத்துவதை உணர முடிகிறது. மேலும், கோவலன் நாடகப் பாடல் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பின்றி, பல்லவிக்குப்பின் சரணங்களை ஓரடி ஈரடிக் கீர்த்தனைகளில் வருவதுபோல் அமைத்து இயற்றப்பட்டுள்ளமை இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. **

(உ) ஞான சௌந்தரி :

சிமியோனுடைய தூதர்களை உபசரிக்கும் வகையில் லேனாள் பாடுவதாக இப்பாடலமைகிறது. இப்பாடலை நொண்டிச்சிந்தில் சுவாமிகள் அமைத்திருக்கிறார்.

நொண்டிச் சிந்து

“நாட்டுச் சாராயம் வேணுமா கொஞ்சம்
நாகரீக மானதோர் சரக்கு வேணுமா

---

* ஒப்பு நோக்க : இதே இராகத்திலமைந்த காலைத் தூக்கி நின்று ஆடும் தெய்வமே எனும் தமிழ் மக்களிடம் சிறப்பெய்தியுள்ள மாரிமுத்தா பிள்ளையின் பாடல் (இரக்க உணர்வு)

** ஒப்பு நோக்க : தியாகராஜரின் ‘ப்ரோசேவாரெவரே’ ஸ்ரீரஞ்சனி இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் அமைந்த கீர்த்தனை. [9]

பட்டையரக்கு வேணுமா அந்த
பர்மாவிலே கூட்டி குடிகள் வேணுமா
சீனர் வெறி நீர் வேணுமா அந்த
சிங்களர் கொளும்புச் சாராயம்வேணுமா
இங்கிலீஷ் வகைகள் வேணுமா வெறி
யேறு முஸ்கி பீரோயின்ஜின் பிராந்திவேணுமா
கள்ளுக் குடங்கள் வேணுமா சடைக்
கஞ்சாவோட பினி பூர னாதி வேணுமா
சிரெட்டு பீடி வேணுமா நல்ல
திண்டுக்கல் ஸ்பென்சர் கம்பெனி சுருட்டுவேணுமா
என்னென்ன வகைகள் வேணுமோ உம
திஷ்டம்போலவே நீரெடுத்துக்கொள்ளும்
என்னென்ன வகைகள் வேணுமோ"

(ஞான., பக். 49 - 50)

தமிழிலும் இசையிலும் புலமைமிக்க சுவாமிகள், நாடகக் காட்சியின் தேவை கருதி, அரசரின் அடிமைகளாக விளங்கக் கூடிய தூதர்களின் தகுதிக் கேற்றவாறு ராணி லேனாள் இப்பாடலைப் பாடுவதாக அமைத்துள்ளார். இப்பாடலுக்கு நொண்டிச் சிந்தில் இசையமைத்திருப்பது சுவாமிகளின் பார்வையாளர் பற்றிய மதிப்பீட்டிற்குச் சான்றாக அமைந்துள்ளது.

2. நாடகங்களில் காணலாகும் முரண் உணர்வும் இசையமைப்பும்

நாடகத்தின் முக்கியமான கூறுகளுள் முரண் ஒன்றாகும். இம்முரண் நாடகக் கதையின் சிக்கல், உச்ச கட்டம் போன்ற வளர்ச்சி நிலைகளுக்குத் துணை புரிவதாக அமைகிறது. பல வேளைகளில நாடகக் கூட்டமைப்பின் அடிப்படையான முரணே விளங்குவதாகக் காண முடிகிறது. முரண்களைப் பலவகைகளாக அடையாளம் காட்டுவர் நாடகவியலார். ஆங்கிலத்தில் 'முரண்' * என்பதை (IRONY, CONTRAST, CONFLICT) என்றெல்லாம் குறிப்பிடுவர். சுவாமிகளின் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஐந்து நாடகங்களில் காணலாகும் முரண்கள் பற்றி இங்கு குறிப்பிடுவது தேவையாகிறது. பொதுவாக முரண்களே நாடகக் கதையோட்டத்தில் திருப்பங்களை ஏற்படுத்துகின்ற கூறுகளாக உள்ளன. 'முரண்' என்பது வேறு 'நாடக

---

* IRONY = use of words which are clearly opposite to one's meaning. (2) a course of events or a condition which has the opposite result from what is expected.

முரண்' என்பது வேறு. முரண் என்பது இயல்பு வாழ்க்கையில் ஏற்படுகின்ற பல்வேறு நிகழ்வுகளில் காணப்படுவது. அவற்றை நாடகக் கதையில் உரையாடல்களிலும், பாத்திர உணர்வுகளிலும் கையாள்வர் நாடகாசிரியர்கள்.

நாடக முரண் என்பது இதிலிருந்து வேறுபடுகிறது. ஆங்கிலத்தில் இதை DRAMATIC IRONY * என்பர். நாடகத்தில் இடம்பெறும் ஒரு காட்சியின் உண்மைநிலையைப் பார்வையாளர்கள் நன்கு அறிந்திருப்பார்கள். ஆனால் அக்காட்சியில் இடம்பெறும் கதாபாத்திரத்திற்கு அவ்வுண்மை தெரியாத நிலையிருக்கும். இவ்வாறு பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிந்தது கதாபாத்திரத்துக்கு தெரியாத நிலையை 'நாடக முரண்' என்பர். நாடகத்தின்பால் பார்வையாளர்களை முழுமையாக ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்வதில் (INVOLVEMENT) நாடக முரண் பெரும்பங்கு வகிக்கிறது.

இந்த ஆய்வில் உணர்வு முரண், உரையாடல் முரண், நாடக முரண் எனும் மூன்று வகையிலான முரண்களமைப்பையும், அவ்விடங்களில் அமைந்துள்ள இசையின் தன்மையையும் சுவாமிகள் நாடகங்களிலிருந்து நோக்கப்படுகிறது.

(அ) உணர்வு முரண் :

ஒரு காட்சியில் பங்கேற்கும் இரு பாத்திரங்கள் இருவேறுபட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் தன்மை இங்கு 'உணர்வு முரண்' என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

இராமாயணத்தில் பல இடங்களில் இவ்வகை முரணைக் காணமுடிகிறது. இராமனுக்கு முடிசூட்டு விழா பற்றி தசரதன் கைகேயியிடம் தெரிவிக்கும் காட்சியில் தசரதன் உணர்வும் கைகேயியின் உணர்வும் முரண்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இதேபோன்று மாயமானைத் துரத்தி சென்ற இராமனின் குரலாக அபயக்குரல் ஒலிக்கும் காட்சியில் சீதையின் உணர்வும், இலக்குவனின் உணர்வும் முரண்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. இவ்விரு முரண்பாடுகளால் இராமாயணக் காப்பியக் கதையில் ஏற்பட்ட திருப்பங்களை நாம் உணர முடிகிறது.

---

* DRAMATIC IRONY = a method used in drama by which the people watching play can see a different meaning in the words spoken because they know information which the characters in the play do not know. (LONGMAN DICTIONARY)

மேற்சுட்டியதுபோன்ற 'உணர்வு முரண்' சுவாமிகளின் 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் நாரதரும் வள்ளியும் சந்திக்கும் காட்சியில் இடம்பெறுகிறது.

வள்ளியை முருகப்பெருமானுக்கு மணமுடிக்கும் நல்ல நோக்கத்துடன் தினைப்புனத்திற்கு நாரதர் வந்து வள்ளியைச் சந்திக்கிறார். முதலில் இருவருடைய உணர்வுகளை கீழ்க்காணும் பாடலடிகள் உணர்த்துகின்றன.

நா : திருப்பணி ஆறுமுகம் உருப்பதிய நினைத்தால்
கருப்பிணி வோட்டமெடுக்கும்

வள் : புண்ணியமே உருவாகிய முனியே
புனத்தில் எழுந்தருளும்
பூரண ஆகம விதியாவு மறியும் ஞான
போதா எழுந்தருளும்

(வ.தி., பக். 18 - 19)

வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் நாரதர் - வள்ளி சந்திப்புக் காட்சி மிக நீண்ட நேரம் பல தர்க்கப்பாடல்களைக் கொண்டு அமைந்தது.

தேவமுனி என நாரதரை மரியாதையுடன் அழைத்த வள்ளியிடம் கீழ்க்காணும் பாடலை நாரதர் பாடக் கேட்டதும் உணர்வு முரண் ஏற்படுகிறது.

'முருகன் திருமால் மருகன் பெருமை - அந்த
முக்கண்ணனுக்குமில்லை - கழுகாசல

(முருகன்)

(இப்பாடல் பற்றிய இசைக் குறிப்பு விளக்கம் இரண்டாவது இயலில் தரப்பட்டுள்ளது)

இராகம் : சுருட்டி தாளம் : ஆதி

பல்லவி

நா : சொல்லுமென் வார்த்தை கேளம்மா - தள்ளாதே சும்மா

அனுபல்லவி

அல்லும்ப கலுமிந்த அவஸ்தையை விடுத்து
அவனியர் தொழவிருப் பாய் செவி கொடுத்து
(சொ)

பல்லவி

வள் : கைவரிசை செல்லாதுபோம் - கற்றுவந்தாலும்

அனுபல்லவி

பொய்யான தவவேடம் புனைந்து வந்தவரே
பூமியிற் கோள் சொற்கள் புகலும் நாரதரே
(கை)

சரணம்

நா : உனக்காகவே நான் சொன்னேன் ஓகோ இந்தச் சினமேன்
மனக்கவலை கொள்ளாதே மனத்தியல்புதான்
(சொல்)

வள் : கூட்டிக் கொடுப்பதுங்கள் கோத்திரத்தின் முறையோ
ஒட்டமாய்ச் சொல்ல வந்தீர் உமக்கென்ன அக்கரையோ
(கை)
(வ.தி., ப. 24)

இப்பாடலில் இரு பல்லவி, அனுபல்லவிகளையும் எட்டு சரணங்களையும் வைத்து சுருட்டி இராகத்தில் இசையமைத்திருக்கிறார். இசையமைப்பாளருக்குள்ள திறமையைப் பொறுத்து, ஒரு எதிர்மறையான பாவத்தை வெளிப்படுத்த இயலும். இந்தமுறையில் அமைதியையும் அன்பையும் வெளிப்படுத்தக் கூடிய சுருட்டி இராகத்தை கோப உணர்வுக்குப் பயன்படுத்தியுள்ளார். நாரதர் பாடும் வரிகள் அமைதியாகவும், வள்ளி பாடும் வரிகள் கோபமாகவும் இசையுடன் வெளிவருகின்றன. இப்பாடலை அருணாசலக் கவிராயரின் 'காணவேண்டும் லட்சம் கண்கள்'

என்னும் பாடலின் வர்ணமெட்டைத் தழுவி இசை புனைந்துள்ளார் சுவாமிகள். வள்ளி பாடி முடிக்கும்போது 'செல்லாது போம்' . . . . . 'நில்லாது போம்' என்று கோபத்துடன் இசை வசனமாக உரத்த குரலில் அமையும். தற்காலத்தில் 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் சுவாமிகளின் பாடல்கள் சிலவற்றைப் பாடுவதில்லை. ஆயினும் மேற்சுட்டிய பாடல் இன்றுவரை பாடப்பட்டுவரும் பாடல்களுள் ஒன்றாகும். இப்பாடல் முடிந்ததும் நாரதர் வள்ளியிடம் முருகப் பெருமானைத் தனது நாயகனாக அடையத் துதிக்குமாறு கூற வள்ளி வெகுண்டெழுந்து கீழ்வரும் பாடலைப் பாடுகிறாள்.

இராகம் : பரசு தாளம் : ஆதி

பல்லவி

திருட்டு நாரத முனியே
தினைப்புனக் குறத்தியென் னிடத்தினிற் பிதற்றுகிறீர்

சரணம்

உருட்டும் புரட்டுங்கொண்டு மிரட்டுறீரடிக்கடி
குறட்டுக் கம்பா லெறியும் முரட்டு ஜாதியார் நாங்கள்
கொஞ்சுவேனோ கந்தனைக் கொஞ்சுவேனோ சும்மாப்
பஞ்சப் பாட்டைப் பாடுகிறீர்.

(திருட்டு)

(வ. தி., ப. 26)

இப்பாடலின் வர்ணமெட்டு சுவாமிகளால் அமைக்கப்பட்ட பல வர்ணமெட்டுகளில் மிகவும் விரும்பப்பட்ட ஒன்றாக விளங்குகிறது. இதே வர்ணமெட்டிலமைந்த 'அம்மணி நீ சொல்லக் கேளாய்' (ச. சா.) பாடலுக்கு இசைக்குறிப்பு விளக்கம் இந்த நூலின் இரண்டாவது இயலில் தரப்பட்டுள்ளது.

'புண்ணியமே உருவாகிய முனியே' எனக் காட்சியின் தொடக்கத்தில் நாரதரை அழைத்த வள்ளி அதே காட்சியின் முடிவில் 'திருட்டு நாரத முனியே' எனப் பாடுவதிலிருந்து 'உணர்வு முரண்' வெளிப்பாட்டினை நன்கு உணர முடிகிறது. இதற்கு இசை மிகப்பெரும் துணை புரிகிறது என்பதை மேற்கண்ட இரண்டு பாடல்களுமே இன்றுவரை பாடப்பட்டு வருவதிலிருந்து அறியமுடிகிறது. இப்பாடல்களின் ஓசை நயமும் இசைக்குத் துணை நிற்கும் தன்மை நோக்கற்பாலது.

(ஆ) உரையாடல் முரண் :

'கோவலன் சரித்திரம்' நாடகத்திலிருந்து ஒரு காட்சியின்மூலம் இம்முரணை விளக்கலாம். தம்மிடம் உண்மையான அன்பு கொண்டிருந்த கோவலன் மீது மாதவி சந்தேகம் கொள்கிறாள். எனவே கண்ணகியைப் பார்க்கச் செல்லும் வழியில் கோவலனுக்குத் தன்னை பாம்பு கடித்துவிட்டதாகப் பொய்யான ஒரு கடிதத்தை அனுப்புகிறாள். அதை நம்பி உடன் திரும்பிவந்த கோவலனுக்கும், மாதவிக்கும் இடையே முரண்பாட்டினை வளர்த்துப் பிரியும்படி சூழ்நிலை உருவாகிறது. நாடகக் கதையில் இம்முரண் மூலம் பெரும் திருப்பம் நிகழ்கிறது.

"வஞ்சகங் கொண்டேண்டி யடுத்தாய் - பாம்பால்
மாண்டதாய் நிருபம் விடுத்தாய்

(கோ., ப. 39 - 40)

காவடிச் சிந்திலமைந்த இப்பாடல், இசை, சந்தக் குறிப்புகளுடன் இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இப்பாடலின் முதற்கண்ணியை கோபத்துடன் பாடும் கோவலன், மாதவி தம் மீது அபாண்டமாகப் பழி சுமத்துவதை உணர்ந்து மூன்றாவது கண்ணியை இரக்க உணர்வு தோன்றும்வண்ணம் பாடுகிறான். இத்தகு உணர்வுகள் வெளிப்பட காவடிச்சிந்து மிகவும் பயன்படும் என சுவாமிகள் உணர்ந்து இசையமைத்திருப்பது கவனத்திற்குரியது.

உரையாடல் முரண்களில் மற்றொரு கூறினை இனிக் காணலாம். பாத்திரத்தின் வாயிலாக வெளிப்படும் கூற்று எதிர்காலத்தில் நிகழ இருப்பதை மறைமுகமாக வருமுன் கூறலாக அமையும். வெளிப்படையாகப் பொருள் கூறும் போது இத்தன்மை விளங்காதிருக்கும். இதற்கான எடுத்துக்காட்டினை சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்து காணலாம்.

"கற்பின் கொழுந்தே பொற்பின் செல்வி
சீரடிச் சிலம்பின் ஒன்று கொண்டு யான்போய்
மாறி வருவன் மயங்காது ஒழிக . . ."

கோவலன் கண்ணகியிடம் கூறும் இச்சொற்கள் மாறிவருவன் என்பது 'விற்று வருவேன்' என்று பொருள்படும். மனித உருவில் செல்பவன் பிணமாக மாறி வருதல் என்பது மறை பொருளாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது,* எனத் தமிழறிஞர் கொள்வர்.

* விளக்கம் : முனைவர். இரா. திருமுருகன் - நாள் 29-8-98.

சுவாமிகளுடைய கோவலன் நாடகத்தில் கோவலனுக்கு நிகழ இருக்கும் கொடுமைபற்றி கண்ணகி வாயிலாக வெளிப்படுகிறது. கீழ்க்காணும் பாடல் மூலம் இதனை உணரலாம்.

கண்ணகி 'கோவலன்' இருவருக்குமிடையே தர்க்கமாக அமைந்த மிக நீண்ட பாடலில் தேவை கருதி சில மட்டுமே குறிப்பிடப்படுகின்றன. *

'மார்க்கத்தில் கண்ட' என்ற மெட்டு

இராகம் : அடாணா தாளம் : ரூபகம்

கண்ணிகள்

கண் : மாபாவியோர்குடி வாழும் மதுரைக்கு
மன்னா போகாதீ ரின்று

கோ : மங்கையே செந்தமிழ் தங்கு மதுரையைப்
பங்கம் பேசாதே இன்று

கண் : அந்த மதுரையை நிந்திக்கவில்லை
அரசன் பொல்லாதவனாம்

கோ : அரசன் பொல்லாதவனானால் நமக்கென்ன
அங்கு தானே விற்கலாம்

கண் : மாமதுரை சென்றால் நீர் மடிவீரென்று
வாக்குண் டசரீரியால்

கோ : வந்திடத் தக்க விதியிருந் தாலது
மாறுமோ நம் மதியால்

கண் : விதியாலெல்லாமென்றீர் சும்மா இருமிதை
விற்க வேன் போக வேணும்.

(கோவ., பக் 52 - 53)

---

* கோவலன் சரித்திரம் நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'மாபாவியோர் குடிவாழும்', 'அன்னம் உண்ணாமலே' ஆகிய பாடல்கள் சி. ராமசாமி நாயுடு எம். சாரங்கபாணி நாயுடு எனும் இருவரால் இசைத்தட்டில் பாடப்பட்டுள்ளன. (பிளேட். நெ. 3675) 'என்னையு மடிப்பவர்கள்', 'யாதவர் குலத்துதித்த' ஆகிய இருபாடல்களும் எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதரால் இசைத் தட்டில் பாடப்பட்டுள்ளன. (பிளேட். நெ. 1750) [10] இப்பாடல்கள் சுவாமிகளால் அமைக்கப்பட்ட வர்ணமெட்டுகளிலேயே பாடப்பட்டுள்ளன.

இப்பாடலுக்கான இசையமைப்பை நோக்குங்கால் காலத்தால் முந்திய படைப்பான 'வள்ளி திருமணத்தில்' நாரதர் - முருகன் இருவருக்கும் இடையில் தர்க்கப்பாடலாக அமைந்த 'மார்க்கத்தில் கண்ட கனி தனக்குற்ற சிலாக்கியமென்ன முனியே' எனும் பாடலின் வர்ணமெட்டையே சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார். வீரம், பக்தி, இரக்கம் ஆகிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தவல்ல அடாணா இராகத்தில் ரூபக தாளத்தில் இப்பாடலை இசையமைத்துள்ளார். இந்த இசையமைப்பு, கருத்துகளை வலியுறுத்தி, அழுத்தமாக கூறவும், இரக்கம் மேலிடக் கூறவும் பாத்திரமேற்று நடிக்கும் கலைஞர்களுக்குத் துணைபுரியும். மக்களால் விரும்பப்பட்டும், அறியப்பட்டும் உள்ள வர்ணமெட்டினைப் பல நாடகங்களில் வெவ்வேறு பாடல்களுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் சுவாமிகளின் இசையமைப்பு உத்தியும் இங்கு உற்று நோக்கப்பட வேண்டியதாக உள்ளது.

(இ) நாடக முரண் :

நாடகத்தின் முக்கியமான கூறுகளுள் ஒன்றான 'நாடக முரண்' என்பது நாடக நிகழ்வுகளில் பார்வையாளர்களை நாடகக் காட்சியின் பால் ஈர்த்து, ஈடுபாட்டை ஏற்படுத்தக் கூடிய கூறாக உள்ளது. பார்வையாளர்களுக்கான சுவையைக் கூடுதலாக்கக் கூடிய தன்மையுடையது 'நாடக முரண்' ஆகும். சுவாமிகள் இந்த உத்தியை இசையமைப்புடன் கையாண்டுள்ள முறைமை பற்றி இங்கு காணலாம்.

'பவளக்கொடி' நாடகத்திலிருந்து ஒரு காடசி இதற்கான எடுத்துக்காட்டாக விளங்குவதைக் காணமுடிகிறது.

இந்நாடகத்தின் இறுதியில் அர்ச்சுனனுடைய மனைவியர்களான அல்லி, பவளக்கொடி, சுபத்திரை ஆகிய மூவரிடமிருந்தும் அர்ச்சுனனைக் காப்பாற்றுவதற்காகக் கிருஷ்ணன் ஒரு தந்திரம் செய்கிறார். அதன்மூலம் அர்ச்சுனனை இறந்த சடலம் போலாக்கி அவன் மனைவியர் மூவரிடமும் அவன் உயிர்த்தெழுந்தால் அவன்மீது கோபங்கொள்ளாது ஒற்றுமையுடன் வாழ்வோம் என சத்தியம் செய்து வாங்குகிறார் வைத்தியர் வேடத்திலுள்ள கிருஷ்ணன். உண்மை நிலையைப் பார்வையாளர்களான அல்லி, பவளக்கொடி, சுபத்திரை ஆகிய மூவரும் அர்ச்சுனன் இறந்துவிட்டதாக எண்ணி சடலத்தின் முன் சக்களத்திப் போராட்டம் நடத்துவதாக இக்காட்சியை சுவாமிகள் படைத்துள்ளார். நாடக முரணுக்கான சிறந்த சான்றாக அமைகிறது. இக்காட்சியை மக்கள் மிகவும் விரும்பிச் சுவைத்ததாகவும், காட்சியில் பங்கேற்று நடிக்கும் கலைஞர்களுக்குப்

பொதுமக்கள் மேடையிலேயே வந்து வெகுமதிகள் வழங்குவது வழக்கம் என்றும் குறிப்பிடுகிறார் நடிகர் எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன். இவர் பால பருவத்தில் இந்நாடகத்தில் அர்ச்சுனனாகப் பலமுறை வேடமேற்று நடித்தவர் என்பது நினைவு கூரத்தக்கது. *இதே செய்தியினை இன்றும் பல நாடக நடிகர்கள் கூற இந்நூலாசிரியர் கேட்டிருக்கிறார்.

இனி நாடக முரண் அமையும் காட்சியில் இசையமைத்துள்ள முறைமையைக் காண்போம்.

அர்ச்சுனனின் மரணச் செய்தியறிந்து மனைவியர் மூவரும் தனித்தனியே புலம்பிப் பாடுவதாக காட்சியினை சுவாமிகள் அமைத்திருக்கிறார்.

முதலில் சுபத்திரை பாடுகிறாள் :

இராகம் : முகாரி தாளம் : ஏகம்

பல்லவி

இறந்தீரோ எனை நினையாமல்
ஏதோ நீர் மறதியானீர்

அனுபல்லவி

சிறந்த தனது திருமுகத்தை
தேவியான இப்பாவி காண்பேனோ
(இறந்)

சரணம்

அண்ணாரைக் கண்டு வருவேனென்று
அறைந்ததால் விடை மொழிந்தேனன்று
எண்ணிலேனுயிர் கெடும் வகையொன்று
இந்தவிதம் துயர்வந்து
சிந்தை வருந்தி மெலிந்து
(இறந்)

(இன்னொரு சரணம் உள்ளது)

(பவள., பக். 91 - 92)

---

* எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன் நேர்முகம் - நாள் - 13-5-95.

அடுத்து பவளக்கொடி பாடுகிறாள்

இராகம் : தேசிக தோடி * தாளம் : ரூபகம்

மாலை யிட்டென்னை மூன்று நாளாகவில்லை
மன்னா நீர் கைவிட லாமா இனி

மற்றென்ன நானும்மைச் சொல்வேனிந்தச் சிறு
மாது பாவமும் வீண் போமோ

விரித்த முகூர்த்தம் மணப்பந்தலின்னும்
பிரிக்க வில்லையையோ நாதா இங்கு

வீணாயதற்குள்ளே நீரேன் மடிந்தீரென்
வேதை சற்றுந்தெரி யாதா

கல்யாண வேளையில் பூசிய கந்த
களப மணமாற வில்லை பொல்லாக்

கால வினையாலே நீர் மடிய நேர்ந்த
காரணமோ மிகு தொல்லை

(பவள., ப. 92)

பவளக்கொடியைத் தொடர்ந்து அல்லி பாடுகிறாள்.

('ஆற்றிவாரில்லை' ** - என்ற மெட்டு)

பாலனுக்குத்தேர் கொண்டு வந்திட
பாவிநானுமக் கோதலால்
காலனூ ருக்கு நீர் நடந்தீரோ
காதகி நானே ஆதலால்

மாலை குங்கும சந்தனமண
வாசமயாவு மிழந்தேனே
சேலை வெள்ளையுமாக வாழ்வேனோ
சிந்தை வாடியும் நொந்தேனே

---

* ஜோன்புரி இராகத்திலும் பாடப்படுகிறது.

** ஆற்றுவாரில்லை இப்பாடல் ஏகை. சிவசண்முகம் பிள்ளையின் இராமாயண நாடகத்தில் இடம்பெற்றது. முகாரி இராகம், ரூபக தாளத்திலமைந்தது.

தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் - நாள் - 26-2-93.

இவ்விதம் நேருமென்று முன்னமே
எண்ணிலேன் எண்ணிலேனெனில்
எவ்விதத்திலும் இங்கனுப்ப
இசைந்திலே னவ்விடந்தனில்
(பவள., பக். 92 - 93)

மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று பாத்திரங்களும் துக்க உணர்வு மேலிடப் பாடுவதற்கு முறையே முகாரி, ஜோன்புரி, முகாரி என இராகங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். முகாரி இராகம் ஒப்பாரிக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள தன்மை குறித்தும், ஜோன்புரி நந்தனார் சரித்திரத் தாக்கத்தால் சுவாமிகளால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமை குறித்தும் முன்னரே இந்த ஆய்வேட்டில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

மூன்று பாத்திரங்களும் ஒரே விதமான துக்க உணர்வில் இருப்பினும் இரண்டு முகாரி இராகப் பாடல்களுக்கிடையில் ஒரு பாடலை மட்டு:ம வேறு இராகத்திலமைத்து துக்க உணர்வு மாறாது, அதே நேரத்தில் பார்வையாளர்களுக்கான 'இசைகேட்டல்' உணர்வைப் புரிந்து கொண்ட நிலையில் சுவாமிகள் இசையமைத்திருப்பதை உணரமுடிகிறது. எவ்வளவு சிறந்த கலைஞர் பாடினாலும் ஒரே இராகத்தில் பாடல்களை அடுத்தடுத்துப் பாடினால் பார்வையாளர்களால் சுவைக்க முடியாது என்பது இயற்கை.

இம்மூன்று பாடல்களையடுத்து அர்ச்சுனன் உடலுக்கு முன் வந்துநின்று ஒவ்வொருவரும் அர்ச்சுனன் தனது கணவன் என சக்களத்திச் சண்டையிடுவதாகப் பாடற்காட்சியமைகிறது. நாட்டுப்புற மக்களின் வாழ்க்கையில் 'சக்களத்தி' * எனும் சொல்லுக்குரிய அழுத்தமான உணர்வை வெளிப்படுத்தும் பாங்கில் இக்காட்சியை சுவாமிகள் உருவாக்கியிருக்கிறார். மூன்று மனைவியரும் அரச குடும்பத்தினராயினும், சக்களத்தி என்றநிலையில் நமது பண்பாட்டுச் சூழலில் இப்பாத்திரங்களின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகிறார் சுவாமிகள். மனைவியர் மூவருக்கும் இடையிலான தர்க்கமாக கீழ்க்காணும் பாடலமைகிறது.

* சக்களத்தி சண்டை : ஓர் ஆண் மகனை மணந்த மனைவியர்களை நாட்டுப்புற வழக்கில் 'சக்களத்திகள்' என்பர். கணவன் மீது தனக்குள்ள உரிமையை நிலை நாட்டுவதற்காக மனைவியர்களிடையே நிகழும் போராட்டம்.

(மாலையொன்று கையில் என்ற மெட்டு) *

பவ : எனது கணவர் தேகமதில் விழுந்
தேனடி இங்கு புலம்புகிறாய் நீ
அல் : இவரோ உனது நாயகரானவர்
இங்குற்றுப் பார்த்துண்மை யாய்க் கூறடி
சுப : தாலிகட்டிக் கொண்ட தேவி நானிருக்க
சண்டை நீங்கள் போடுவதேனடி
பவ : கேலிமொழிபேசி இந்த வேளையினில்
கிட்டியிங்கு வந்தது மேனடி
அல் : வந்ததுமல்லாமல் தாலி கட்டிக்கொண்ட
மாது நானென்று சொல்வதேனடி
சுப : என்மாமி மகன் சொந்தமான மணவாளன்
மற்றாருக்குண்டோ சொந்தந்தானடி
அல் : நல்லது நல்லது உன் பெயரென்ன இந்
நாளிலெனக்கு நீ சொல்வாயடி
சுப : அடி நங்கையே என்பேர் சுபத்திரையுன்பெயர்
நானறிய இங்கு சொல்வாயடி
அல் : அம்மா சுபத்திரை மாதே அல்லியென்பேர்
ஆளனெனக்கிவ ராகாரோ
சுப : அக்காள் தங்கை நாமே தன்கணவனென்
றதட்டிநிற்கின்றா ளிவளாரோ
அல் : எப்படி யுனக்குப் பாத்திய முண்டிவர்
எங்களுக்குண்மையாய் நீ ஓது
பவ : எட்டு நாளாச்சுது என்னை தாலிகட்டி
என் கணவர் தானையமேது.

(பவள., பக். 93 - 94)

நாடகப் பாத்திரங்கள் மூவருக்கும் மிகவும் துக்கமாக இக்காட்சியமைந்தாலும், உண்மையறிந்த பார்வையாளர்க்கு இது ஒரு நகைச் சுவைக் காட்சியாகவே அமையும். இதனை நன்குணர்ந்த சுவாமிகள் துக்க உணர்வை வெளிப்படுத்தக்கூடிய முகாரி, பைரவி, சுபபந்துவராளி போன்ற இராகங்களைத் தவிர்த்து 'இங்கிலீஷ் நோட்' போன்று அமைந்த ஒரு மெட்டில் பெஹாக் (பியாக்) இராகத்தில் ஏக தாளத்தில்

* இப்பாடல் கோவலன் நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது. மாதவி பாடும்பாடல். இராகம் : பியாக் தாளம் : ஏகம் (ப. 9) எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

அமைத்துள்ளார். இதனை இரண்டு விதமாகக் கவனிக்கலாம். ஒன்று இச்சூழ்நிலை மூன்று மனைவியர்க்கும் துக்கத்தை விட சண்டையிடும் உணர்வே அதிகமிருந்தது ; மற்றொன்று : பார்வையாளர் நோக்கில் துக்க உணர்வற்ற ஒரு காட்சியாக அமைந்திருப்பது. எனவே காட்சிக்குத் தேவையான இசையை சுவாமிகள் பயன்படுத்தியுள்ளார். இப்பாடலை மூன்றன் நடையிலமைத்திருப்பதும் பாடுகின்ற பாத்திரங்களுக்கு உணர்வை அதிகப்படுத்தும் எனலாம். இந்'நாடக முரண்' அமைந்த இக்காட்சியில் இசை பெரும்பங்கு, பொருத்தமுற வகித்துள்ளது.

இதுபோன்ற நாடக முரண்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பரவலாகக் காண முடிகிறது. அவருடைய நாடகங்களுக்கு ஆதாரமாக விளங்கும் இசையும், பாடல்களும் இந்நாடக முரண்களைப் பளிச்சிடச் செய்கின்றன. சில சான்றுகளை மட்டும் இங்கு காணலாம்.

1. வள்ளி திருமணத்தில் முருகன் கிழவனாக வந்து தன்னை மணக்கும்படி வள்ளியிடம் சத்தியம் பெறும் காட்சி.

2. சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் கணவன் உயிருக்குப் பதிலாகத் தனக்குக் குழந்தை வேண்டுமென எமனிடம் வரம் பெறும் காட்சி.

3. கோவலன் சரித்திரம் நாடகத்தில் நெடுஞ்செழியன் அவையில் கோவலன் திருட்டுக் குற்றம் சுமத்தப்படும் காட்சி.

4. ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் லேனாளின் தீய செயல்கள் பற்றி அறியாதிருக்கும் தர்மராஜன், பிலேந்திரன் ஆகியோர் லேனாளுடன் உரையாடும் காட்சிகள்.

மேற்கூறிய நாடக முரண்கள் இடம்பெறும் காட்சிகளிலெல்லாம் இசை சிறப்புற அமைந்து பெரும்பங்கு அளிக்கிறது.

2. சுவாமிகளின் பிற உத்திமுறைகள்

தெருக்கூத்தினை மேம்படுத்தித் தமது தமிழ் இலக்கியப் புலமையாலும், இசை ஞானத்தாலும் இசை நாடகத்துறையில் பல புதுமைகளைப் புகுத்தி, காலத்திற்கேற்ற மாற்றங்களைக் கொணர்ந்து, கலைஞர்களிடையே கட்டுப்பாட்டையும், ஒழுங்கையும் ஏற்படுத்தித் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு புதிய திருப்புமுனையைச் சுவாமிகள் கொண்டுவந்தார் என்பது இந்த நூலின் முதலியலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

அங்கு மிகவும் சுருக்கமாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஆர்மோனியம், நுழைவுப்பாடல் போன்ற சில செய்திகள் பற்றி விளக்குவது இங்கு தேவையாகிறது.

அ. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை கருவியாளர் பங்கு :

நாட்டார் நாடகங்களிலும், தெருக்கூத்திலும் முகவீணையும், மத்தளமும், இலைத்தாளம் (வெண்கலத்தாலானது) போன்றவையுமே இசைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுவந்தன. தெருக்கூத்தில் இன்றும் முகவீணை பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம். சுவாமிகளின் வரவால் செவ்விசைத் தாக்கம் நாடகத்தில் மிகுந்ததால் இசைக் கருவிகள், பயன்படுத்தலிலும் மாற்றம் ஏற்பட்டது எனக் கொள்ளலாம். இதனை 'அரிச்சந்திர மயான காண்டம்' பதிப்பில் முன்னுரையில் சுவாமிகள் குறிப்பிட்டிருப்பதிலிருந்து உணர முடிகிறது.

"இப்பெயரான் அதற்கிணங்கி காசி காண்டத்தில் இறுதியிலிருந்து ஆரம்பித்து மயான காண்டம் முடிய ஐயரவர்கள் கொடுத்த வர்ணமெட்டுகளின் பிரகாரம் பாட்டுகளும், வசனங்களும் இசை தாளத்துடன் வரைந்து ஈய்ந்தனன். மேற்கூறிய எஸ். கலியாணராமய்யர், எஸ்.வி. மகாதேவ ஐயர் ஆகிய நாடகத் திறமணிகள் தம்பூர்களோடும், பக்கமேள குதூகலத்தோடும், உயர்ந்த திரை உடைகளோடும், மண்ணெண்ணை பிரகாசத்தோடும் இப்பாண்டிய நாடு முற்றிலும் நடத்தி நிகரில்லையென ஜெயக்கொடி நாட்டி, சிங்கமுகத் தோடாக்களும், பொன் மாலைகளையும் சன்மானம் பெற்று இப்பெயரானுக்குப் புகழும் மறக்காத ஞாபகச் சாசனத்தையும் செய்து வைத்தார்கள்". [11]

இயல் ஒன்றில் குறிப்பிடப்பட்ட வண்ணம் பார்சி நாடகங்களின் தாக்கத்தால் ஆர்மோனியம் தமிழ் இசை நாடகங்களிலும் அறிமுகமானது. முகவீணையை சத்தக்குழல் என்பார் முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன். * இந்த முகவீணை எனும் கருவி 'காற்று வாத்தியம்' எனப்படும் துளை இசைக்கருவியாகும். இது ஒரே சுருதியில் அமைந்த கருவியாகும். இசையியலார் இதனை 'ஏகசுருதி வாத்தியம்' என்பர். 'சுருதி' என்பது பாடக்கூடிய கலைஞரின் உடற்கூறையும், குரல் வளத்தையும் பொருத்தது. நாடகத்தில் பங்கேற்கும் அனைத்துக் கலைஞர்களும் ஒரே சுருதியில் பாடுவதென்பது இயலாத ஒன்றாகும். நாடக இசையை மேம்படுத்தி,

---

* காண்க : கே.ஏ. குணசேகரன், நாட்டுப்புற இசைக்கலை, ப. 26.

நேர்த்தியடையச் செய்யும் நோக்கத்தில் சுவாமிகள் ஆர்மோனியத்தை அறிமுகப்படுத்தியிருக்கக் கூடும். ஆர்மோனியத்தில் நினைத்த மாத்திரத்தில் அதிலுள்ள கட்டைகளைப் பயன்படுத்தி சுருதி மாற்றத்தை ஏற்படுத்தலாம். மூன்று மண்டிலங்களிலும் (ஸ்தாயிகளிலும்) எளிதாக இசைக்கக் கூடிய கருவியாகும்.

சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் ஆர்மோனியத்தைப் பக்க கருவியாக மட்டும் அல்லாமல் ஆர்மோனியக் கலைஞர் பின்பாட்டுப் பாடுபவராகவும் இருக்கும்படி செய்திருக்கிறார். தெருக்கூத்திலும், நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களிலும், கதாகாலட்சேபங்களிலும் 'பின்பாட்டு' என்பது ஒரு முக்கியக் கூறாக விளங்கி வந்துள்ளதை இங்கு கவனிக்க வேண்டியுள்ளது. நேரம், கலைஞர்களுக்கு ஓய்வு, பல்வேறு இசை, பாடல், குரல் கலந்த சுவை ஆகியவை கருதி சுவாமிகள் இவ்வாறு செய்துள்ளமை சிறப்புக்குரியது. ஆர்மோனியக் கலைஞர், நாடகப் பாத்திரங்கள் ஒவ்வொருவரும் பாடுகின்ற பாடல்கள் அனைத்தையும் பாடக்கூடியவராக இருக்க வேண்டும். சிறந்த இராக ஞானமும், தாள அறிவும் பெற்றவராக இருக்கவேண்டும். இதன் காரணமாகவே 'ஸ்பெஷல் நாடக' ஆர்மோனியக் கலைஞர்கள் பலரும் பின்னாளில் நாடக ஆசிரியராக மாறிப் பலருக்கும் பயிற்றுவிக்க முடிகிறது. நாடகக் கலைஞர்கள் இருபாலரும் பெரும்பாலும் நான்கு கட்டை முதல் ஆறு கட்டை வரையிலான சுருதிகளில் பாடக் கூடியவர்கள். இந்த சுருதிகளில் பாடக் கூடியவராக ஆர்மோனியக் கலைஞர் இருப்பார். இசை நாடக உலகில் எஸ்.ஜி. காசி அய்யர், ஸ்ரீதர் ராவ், காதர் பாட்சா, தேவுடு அய்யர் போன்ற பல ஆர்மோனியக் கலைஞர்கள் புகழுடன் வாழ்ந்திருக்கிறார்கள். 'ராஜபார்ட்' எனப்படும் கதாநாயக நடிகருக்கு இணையான மதிப்பு நிலை ஆர்மோனியக் கலைஞருக்கும் உள்ளது.

(ஆ) வருகை முன்பாட்டு : (ENTRANCE SONG) :

ஒவ்வொரு கலைஞரும் அன்றைய நாடக நிகழ்வில் முதன் முறையாக அரங்கில் தோன்றுமுன் திரையின் பின்னிருந்து ஒரு பாடலை அனுபல்லவியில் தொடங்கிப் பாடிப் பிறகு அரங்கினுள் நுழைவார்கள். இதனை வருகைமுன்பாட்டு என்பர். செவ்விசையரங்குகளில் பெரிய கிருதி ஒன்றினை எடுத்துக்கொண்டு இராக ஆலாபனை, நிரவல், கற்பனைச் சுரம் என்று பலவாறாக விரிவாக்கங்கள் செய்து நீண்ட நேரத்திற்குப் பாடுவார்கள். இதேமுறையில் நாடக வருகைமுன் பாட்டு அமையும்.

அந்நாள்களில் பிரபலமாக விளங்கிய எஸ்.ஜி. கிட்டப்பாவால் இவ்வாறு பாடப்பட்ட 'எவரனி' எனும் தியாகராஜ கிருதி மிகவும் பிரபலமடைந்தது என்பர். *

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் நாரதர் முதன்முதலில் தோன்றும் காட்சியில்,

'சரச சாமதான பேத தண்டசதுர'

என்னும் காபிநாராயணி இராகத்திலமைந்த தியாகராஜ கிருதியைப் பாடிக்கொண்டு வருகிறார். (ச.சா., ப. 41)

இதுபோன்ற நுழைவுப் பாடல்களில் பாத்திரமேற்று நடிக்கும் கலைஞர் பாடுவார். ஒவ்வொரு சங்கதியையும் அவருக்கு ஈடாக ஆர்மோனியக் கலைஞர் பாடுவார். மேலும் நிரவல், கற்பனை சுரங்கள் பாடும்போது நடிகருக்குப் போட்டியாக ஆர்மோனியக் கலைஞர் பாடித் தனது திறமையை வெளிப்படுத்துவார். தமது இசைப்புலமையையும், குரல் வளத்தையும் வெளிப்படுத்த இப்பாடல் இரு கலைஞர்களுக்கும் ஒரு களமாக அமைகிறது. இதன் காரணமாகவே அக்காலத்தில் கர்நாடக இசைவாணர்களான டி.என். இராஜரத்தினம் பிள்ளை, மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத அய்யர், அரியக்குடி இராமானுஜ அய்யங்கார் போன்ற பெரும் புகழ் பெற்ற இசைக் கலைஞர்களெல்லாம் சுவாமிகளின் நாடகங்களைக் காண வந்ததுடன், அதில் உள்ள இசை நுணுக்கங்களையும் கவனிக்கலானார்கள். **

ஆர்மோனியம், மிருதங்கம் - டோலக், இலைத்தாளம் இவை மூன்றும் பொதுவாக எல்லா நாடகங்களிலும் பயன்படுத்தப்படும். நாடகத்திற்கான வருவாயையொட்டி, இவற்றுடன் வயலின், குழல், பிற தாளக்கருவிகள் எனக் கூடுதலான கருவிகளும் பயன்படுத்துவது உண்டு. **

இவ்வாறாக ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு, வருகை முன்பாட்டு எனும் கூறுகளை மரபு வழி நின்று, காலத்திற்கேற்ற மாற்றத்துடன் சமூகத்தின் அனைத்துத் தரப்பினரும் சுவைக்கும் வண்ணம் சுவாமிகள் நாடகத்திற்கான இசை முறைமையை உருவாக்கியுள்ளார். *** இதன்மூலம் நாடகத்தின்

---

* தகவல் : பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் - நாள் - 28-2-93.

** தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் நாள் 29-2-96.

*** இதுபோன்று தற்காலத்தில் கீபோர்டு என அழைக்கப்படும் மின்னணு இசைக்கருவி ஆர்மோனியத்துடன் சேர்த்து இசைக்கப்படுகிறது.

மதிப்பு நிலையையும் உயர்த்தியுள்ளார்.

இ. பிரபலமான வர்ணமெட்டுகளைப் பயன்படுத்துதல் :

தாம் சிறந்த இசைப்புலமை மிக்கவராக இருந்தும்கூட சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல்களில் அக்காலத்தில் பிரபலமாக விளங்கிய தமிழ், தெலுங்கு, இந்தி ஆகிய மொழிப் பாடல்களின் வர்ணமெட்டுகளைப் பயன்படுத்தியிருப்பதும் ஒரு வகை உத்தியேயாகும். தற்காலத்தில் திரைப்படப் பாடல்களை மக்கள் விரும்பிக் கேட்பதை இங்கு ஒப்புநோக்கலாம். செவ்விசை அரங்குகளிலும் கூட 'அலைபாயுதே கண்ணா', 'சின்னஞ்சிறு கிளியே' போன்ற பாடல்கள் மீண்டும் மீண்டும் விரும்பிக் கேட்கப் படுகின்றன. பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பே நாடக வெற்றிக்கு உறுதுணையாக இருக்கும் என நன்குணர்ந்தே சுவாமிகள் இவ்வாறு வர்ணமெட்டுகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். மேலும் தமது நாடகப் பாடல்களில் மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்ட பாடல்களின் வர்ணமெட்டுகளையே வெவ்வேறு நாடகங்களிலும் பயன்படுத்தியுள்ளார். இதற்கான சில சான்றுகள் இந்த நூலிலேயே தரப்பட்டிருக்கின்றன. தனது படைப்புகள் அனைத்தும் பார்வையாளர்க்கே உரியவை என்பதில் சுவாமிகள் மிகவும் ஆழ்ந்து உறுதியாக இருந்த தன்மையையே இவை விளக்குகின்றன.

சில ஆங்கிலப் பாடல்களின் மெட்டுகளையும் சுவாமிகள் தமது பாடல்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார். *

இவை தவிர அக்காலத்துக் கலைஞர்களில் தம்மிடம் பயிற்சி பெற்றுச் சிறந்து விளங்கிய எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, பி.எஸ். வேலுநாயர், அனந்த நாராயண அய்யர் போன்றோருக்காக அவரவர்களின் குரல் வளத்திற்கேற்பவும், இசைப் புலமைக்கேற்பவும் அவ்வப்போது வெவ்வேறு நாடகங்களில் சில தனிப் பாடல்களைக் காட்சிக்கேற்ப எழுதிக் கொடுத்துள்ளார். **

* தகவல் : ஏ.கே. காளீஸ்வரன் - நாள் - 29-2-96.

** தகவல் : டி.என். சிவதாணு - நாள் - 8-1-93.

இவ்வியலில் பெற்ற முடிவுகள் :

1. சுவாமிகள் இசையமைப்பு செய்யும்போது பாத்திரங்களின் தன்மை, காட்சி, இடம் நேரம் ஆகியவற்றை உற்றுநோக்கிச் சூழலுக்கேற்றவாறு தமது இசை நாடகங்களை உருவாக்கியுள்ளார்.

2. பாத்திரங்களுக்கிடையேயான உரையாடல்களில் பாத்திரங்களின் தகுதிக்கேற்பவும் (STATUS), உணர்வு வெளிப்பாடுகளுக்கேற்பவும் தாள நடைகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

3. 'நாடக முரண்' உணர்வுகளைப் பாத்திரங்களின் உணர்வு, பார்வையாளர்களின் உணர்வு என இருநிலைகளிலும் நிறுத்தி இரண்டுக்கும் ஏற்ப சுவாமிகள் இசையமைத்துள்ளார்.

    முரண் உணர்வுகளைப் பாடல்களின் ஓசை மூலமாகவும், இசையமைப்பு மூலமாகவும் சுவாமிகள் திறம்பட நாடகத்துள் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

4. வீரம், துக்கம், காதல், நகைச்சுவை, கோபம், இரக்கம் எனப் பல்வேறு உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த மரபு வழி நின்று நாடக நிகழ்வுக்கு பாத்திரங்கள், காட்சிகள் போன்ற கூறுகளின் தன்மையுணர்ந்து அவற்றிற்கேற்ப நாடகத்தில் இசை பொருந்தும்படியாக இசையமைப்பில் புதிய உத்திகள் கையாளப்பட்டுள்ளன.

5. கோப உணர்வை வெளிப்படுத்தும் ஒரு இராகம் அதே பாடலில் இரக்க உணர்வை வெளிப்படுத்தவும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள தன்மையை 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் 'சொல்லும் என் வார்த்தை கேளம்மா' எனும் 'சுருட்டி' இராகத்திலமைந்த பாடலின்மூலம் காணமுடிகிறது. இத்தன்மை சுவாமிகளின் படைப்பாக்கத் திறனுக்குச் சான்றாக அமைகிறது.

6. மக்களால் வெகுவாக அறியப்பட்ட வர்ணமெட்டுகளை அவ்வப்போது நாடகங்களில் பயன்படுத்தும் உத்தியை சுவாமிகள் அறியப்படுத்தியுள்ளார் என்பதனை நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, அண்ணாமலை ரெட்டியார் காவடிச் சிந்து போன்ற பாடல்களின் வர்ணமெட்டுகளில் பாடல்களை சுவாமிகள் புனைந்திருப்பதன் மூலம் உணரமுடிகிறது.

எடுத்துக்காட்டு :

'ஐயே ஒரு சேதி கேளும்' - நொண்டிச் சிந்து (நந்தனார் சரித்திரம்)

'யாதவர் குலத்துதித்து' - நொண்டிச் சிந்து (கோவலன் சரித்திரம்)

7. பார்வையாளர்களைக் கருத்திற்கொண்டு நாடக இசையமைப்பு செய்யப்பட்டுள்ளது. ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு, வருகை முன் பாட்டு என்பன சுவாமிகளின் புதிய உத்திகளாகக் காணப்படுகின்றன. இத்தகு உத்திகளைக் கையாண்டதன் மூலம் நாடகங்களின் சமூக மதிப்புநிலையை உயர்த்தியுள்ளார்.

8. தமது ஒரு பாடலின் வர்ணமெட்டினையே வெவ்வேறு நாடகங்களில் வெவ்வேறு பாடல்களுக்குப் பயன்படுத்தியதன் மூலம் ஒரு புதிய உத்தியை கடைபிடித்துள்ளார்.

எடுத்துக்காட்டுகள் :

(அ) 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் இடம்பெறும் 'மார்க்கத்தில் கண்ட' எனும் அடாணா இராகத்திலமைந்த பாடலின் வர்ண மெட்டிலேயே கோவலன் நாடகத்தில் 'மாபாவியோர் குடி வாழும் மதுரைக்கு' என்ற பாடல் அமைந்துள்ளது.

(ஆ) 'கண்ணிழந்து வாடலானோம்' எனும் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகப் பாடலின் வர்ணமெட்டிலேயே 'ஞான சௌந்தரி' நாடகத்தில் இடம்பெறும் 'தந்தையின்றுதான் பிரிந்தார்' எனும் பாடலும் அமைந்துள்ளது.

9. நாடகத்திற்கான பாடல்கள் புனைந்து இசையமைப்பதில் தமது தனித்த பாணியைப் (OWN STYLE) பல இடங்களிலும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. வீ.ப.கா. சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொ. 1., ப. 172.

2. ஏ.என். பெருமாள், தமிழர் இசை, ப. 620

3. மேலது., ப. 14

4. சிலம்பொலி செல்லப்பன், சிலப்பதிகாரம், ப. 46

5. கே.ஏ. குணசேகரன், தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், பக். 84 - 85.

6. காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை, யாழ்ப்பாண மரபு வழி நாடகங்கள் தமிழ் கலை விழா சிறப்பு மலர் (இலங்கை), ப : 58

7. ஏ.என். பெருமாள், தமிழ் நாடக வளர்ச்சி, மேற்சுட்டிய மலர், ப. 2.

8. கே.ஏ. குணசேகரன், தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், ப. 84

9. ரங்கராமானுஜ அய்யங்கார், கிருதி மணிமாலை, ப. 193.

10. அ. மதுரை முதலியார், கிராமபோன் சங்கீத கீர்த்தனாம்ருதம், ஐந்தாம் பாகம், பக். 38 - 39., பக். 114 - 116.

11. மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை, டி.டி. சங்கரதாஸ் சுவாமி இயற்றிய அரிச்சந்திரா மயான காண்டம் - முன்னுரை.

முடிவுரை

'தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்' என்னும் இந்த ஆய்வின் வழி பெற்ற முடிவுகள் இங்கு தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன.

அ. சமூக வரலாற்றுப் பின்னணியில் சுவாமிகளின் நாடகங்களை நோக்கும் போது தமிழக மரபு வழிப்பட்ட கூத்துக் கலை வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேலை நாட்டுத் தாக்கத்தோடு ஒரு புதிய நாடக வடிவத்தைத் தமிழ்ச் சூழலில் உருவாக்குவதில் சுவாமிகள் பெரும் பங்களிப்புச் செய்துள்ளார் என்பது கண்கூடு. பார்சி நாடகக் கம்பெனி வழிபெற்ற நாடகக் கூறுகள், ஆங்கிலேயர் நாடகங்கள் வழிபெற்ற நாடகக் கூறுகள், சுவாமிகளின் சமகாலத்துக் கலை வடிவங்களான தெருக்கூத்து, கதாகாலட்சேபம் போன்ற மரபு வழிபெற்ற நாடகக் கூறுகள் வழியே மண்ணின் மரபுக்கேற்ப இசை நாடகக் கலையை சுவாமிகள் வளர்த்துள்ளார். 'சிறுவர் நாடகக் குழு' (BOYS COMPANY) வழியே 'ஸ்பெஷல் நாடகம்' என அறியப்பட்ட நிலையில் இன்று வரை சுவாமிகளின் நாடகங்கள் ஒரு பாரம்பரியத் தன்மையைப் பெற்றுத் திகழ்கின்றன. இதன்மூலம் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அழிக்க முடியாத ஒரு சிறப்பிடத்தை சுவாமிகள் பெற்றுள்ளார்; அவர்தம் நாடக படைப்புகளும் பெற்றுள்ளன.

ஆ. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை உயிர் நாடியாக விளங்குகிறது. நாடகத் தேவை கருதியும், சிறப்பு கருதியும் தமது நாடகங்களில் தென்னகச் செவ்விசை, தமிழ்த் திருமுறை இசை, இந்துஸ்தானி இசை, நாட்டுப்புற இசை, (காவடிச்சிந்து, பிற சிந்து வகைகள், தென்பாங்கு, கூத்திசை) மேற்கத்திய இசை எனப் பல்வேறு இசை வடிவங்களையும் பயன்படுத்தி தமிழ் இசை நாடகத்திற்கு புத்துயிரூட்டியுள்ளார் சுவாமிகள். இவருடைய நாடகங்கள் பண்டிதர்களும், பாமரர்களும் அறிந்து சுவைக்கத் தக்க வகையில் அமைந்துள்ளன.

இ. நாடக இசை என்பது பாத்திரத் தன்மைகளுக்கேற்பவும், கதைப் போக்குகளுக்கேற்பவும், காட்சிச் சூழல்களுக்கேற்பவும், பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்புகளுக்கேற்பவும், பல்வேறு ரசனை முறைகளுக்கேற்பவும் வேறுபட்டு அமையக்கூடியது. இத்தகைய புரிதல்களுடன் சுவாமிகள் தாம் படைத்த இசை நாடகங்களில் பாடலையும், இசையையும் சிறப்புற ஒருங்கிணைத்துள்ளார். காட்சி

யமைப்புகளுக்கேற்பவும், உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்கேற்பவும் மாறுபட்ட சந்தங்களையும், தாள நடைகளையும், நடை மாற்றங்களையும் கொண்டு சுவாமிகள் தமது நாடகப் பாடல்களைப் படைத்துள்ளார்.

ஈ. சுவாமிகள், தாம் பெற்றிருந்த இசையறிவினை நாடகத்துள் பயன்படுத்தியிருக்கும் தன்மை மிகவும் உற்று நோக்கத்தக்கது. பார்வையாளர்களின் ரசனையை, மையப்படுத்தி மக்களால் வெகுவாக அறியப்பட்ட வர்ண மெட்டுகளிலும், தமது வர்ண மெட்டுகளில் மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்டவற்றை வெவ்வேறு நாடகங்களில் தேவைக்கேற்பப் பாடல்களை யமைத்துப் பயன்படுத்தியும், இசை நாடகத்தில் ஒரு புதிய உத்திமுறையினை ஏற்படுத்தியுள்ளார். நாடக நிகழ்வுக் காலம், நாடகக் கலைஞர்கள், பார்வையாளர்கள், பல்வேறுபட்ட சுவைகள், உணர்வுகள் எனப் பல்வேறு கூறுகளை ஆராய்ந்து ஆர்மோனியம், பின்பாட்டு, முன் நுழைவுப்பாடல் எனப் பல புதிய உத்திமுறைகளை சுவாமிகள் தமிழ் நாடக உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தி ஒரு நாடக ஆசிரியருக்கான தகுதிகளையும், இசையமைப்பாளருக்கான தகுதிகளையும் பெற்றுச் சிறந்து விளங்கினார்.

நாடக இசை குறித்த இலக்கணங்கள், உத்தி முறைகள், பாடங்கள் ஆகியன நாடகத் துறையாளர்க்கு சுவாமிகள் தந்துள்ள கொடை என இந்த ஆய்வின் முடிவுகள் கொள்ளப்பெறும். எனவேதான் 'தமிழ் நாடகத் தந்தை', 'தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசான்', 'தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சியாளர்' என்றெல்லாம் சுவாமிகள் போற்றப்படுகிறார்.

1890 களிலே சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்கள் இன்றளவும் தொழில் முறை நாடக நடிகர் சங்கங்களின் நடிகர்களால் தமிழகத்தின் நூற்றுக்கணக்கான சிற்றூர்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன.

இக்கலைஞர்களின் குடும்பங்களுக்கு சுவாமிகளின் நாடகங்களே வாழ்க்கைக்கு ஆதாரமாக விளங்கிவருகின்றன. திரைப்படங்களாலும், ஊடகங்களாலும் சில பாதிப்புகள் நிகழ்ந்திருந்தாலும், சுவாமிகளுடைய படைப்புகளின் தனித்தன்மை இக்கலைஞர்களால் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது. இதன்மூலம் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அழியாத் தன்மை பெற்றிருப்பவை என விளங்கும்.

இயல், இசை, நாடகம் எனும் 'முத்தமிழ்' என்று பேசி வரும் சூழலில், சுவாமிகளின் நாடகங்களில் காணலாகும் இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ் மற்றும் நாடகத்தமிழ்க் கூறுகளைக் குறித்து மேலும் பல ஆய்வுகள் செய்யப்படவேண்டும்.

சுவாமிகளுடைய நாடகங்களின் அழியாத் தன்மைக்கான காரணங்களையும், அவரின் புதிய உத்திமுறைகளையும், நவீன நாடகவியலார் மனத்திற்கொண்டு, மரபுவழி நின்று புதிய நாடகமுறைகள் உருவாக்கம் குறித்து சிந்திக்க முடியும். எனவே நவீன நாடகவியலார் சுவாமிகளுடைய நாடகங்கள் குறித்த ஆய்வில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொள்வது தமிழ் நாடகத் துறையை மேலும் செம்மைப் படுத்துவதாக அமையும்.

சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் வலியுறுத்தப்பட்டுள்ள சமூக வாழ்வு நெறிமுறைகள் குறித்தும், சமூகப் பார்வை குறித்தும் சமூகவியலார் ஆய்வு செய்தல் வேண்டும்.

பல்வேறு தொழில் நுட்ப ஊடகங்களின் போட்டிகளுக்கு இடையிலும், காலத்தால் அழியாது தமிழ்ப் பெருவாரி மக்களின் கலை வடிவமாகத் திகழும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் குறித்து, தமிழறிஞர்கள், இசையியலார், நாடகவியலார், சமூகவியலார் எனப் பல்துறை சார்ந்த அறிஞர்களும் மேலும் பல ஆய்வுகள் செய்ய முன்வந்து நாடகத் தமிழ் தழைத்தோங்கும்படி செய்தல் வேண்டும்.

துணை நூற் பட்டியல்

தமிழ் நூல்கள்:

1. அங்கயற்கண்ணி. இ., இசையும் இலக்கியமும், கலையகம், சென்னை, 1991.

2. அங்கயற்கண்ணி. இ., திருப்புகழ்ப் பாடல்களிற் சந்தக் கூறுகள், ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1989.

3. அண்ணாமலை ரெட்டியார், காவடிச் சிந்து, வைத்தியநாதன். எச். (ப.ஆ.) தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவு சங்கம், சென்னை, 1986.

4. அருணாசலக் கவிராயர், சங்கீத இராமாயணம் (இராம நாடகம்), எஸ்.டி.ஆர். பதிப்பு, கொச்சி, 1988.

5. அழகப்பன். ஆறு., நாடக விருந்து, நாடக நிலையம், சென்னை, 1972.

6. அறிவனார், பஞ்சமரபு, சுந்தரம். வீ.ப.கா. (உ.,ஆ.), தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிட்., திருநெல்வேலி, 1993.

7. அறிவு நம்பி. அ., தமிழகத்தில் தெருக் கூத்து, அமுதன் நூலகம், காரைக்குடி, 1989.

8. இரவீந்திரன். க., தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள், எழினி வெளியீடு, அதங்கோடு, 1987.

9. இராமலிங்க சுவாமிகள் திருவருட்பா மூலமும் உரையும் (தொ. 9), துரைசாமிப் பிள்ளை, அவ்வை. சு., அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணமலை நகர், 1989.

10. இளங்கோ அடிகள், சிலப்பதிகாரம், செல்லப்பன். சிலம்பொலி.சு. (உ.ஆ.,) பாரதி பதிப்பகம், சென்னை, 1994.

11. கம்பர், கம்பராமாயணம், மர்ரே அண்ட் கம்பெனி, சென்னை, 1958.

12. கிருஷ்ணன். ஆர்.வி., சங்கீத சாரம், நான்காம் பதிப்பு (முதல் பாகம்), 1971 (பதிப்பாளர் பெயர் இல்லை), இரண்டாம் பாகம் முதற்பதிப்பு, 1957.

13. குணசேகரன். கே.ஏ., தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், அன்னம் (பி) லிட், சிவகங்கை, 1987.

14. குணசேகரன். கே.ஏ., நகர்சார் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள், அன்னம், சிவகங்கை, 1988.

15. குணசேகரன். கே.ஏ., நாட்டுப்புற இசைக் கலை, வைரமணி பதிப்பகம், கீரனூர், 1990.

16. கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், திருநாளைப் போவார் எனும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, இரத்தின நாயகர் அண்ட் சன்ஸ் பதிப்பு, சென்னை.

17. சகஸ்ர நாமம். எஸ்.வி., நாடகக் கலையின் வரலாறு, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1975.

18. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா. அரிச்சந்திரா மயான காண்டம். கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.) பி.நா.சி. பிரதர்ஸ், மதுரை, 1938.

19. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., கோவலன் சரித்திரம், கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு., (ப.ஆ.) மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1939.

20. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., சத்தியவான் சாவித்திரி, கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.) மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1935.

21. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா. சாரங்கதரன், கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. மதுரை புதுமண்டபம் புத்தக ஷாப், மதுரை, 1938.

22. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., ஞான சௌந்தரி, கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.) மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1939.

23. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., நல்லதங்காள், கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.), மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1937.

24. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., பவளக்கொடி, கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.) மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1936.

25. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தூ.தா., வள்ளி திருமணம், கிருஷ்ணப் பிள்ளை. மு. (ப.ஆ.) மதுரை புக்ஷாப், மதுரை, 1936.

26. சண்முகம். அவ்வை. தி.க., எனது நாடக வாழ்க்கை, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1986 (மூன்றாம் பதிப்பு)

27. சண்முகம். அவ்வை. தி.க., தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர், அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1955.

28. சண்முகம். அவ்வை. தி.க., நாடகக் கலை, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1981, (நான்காம் பதிப்பு)

29. சுந்தரம். வீ.ப.கா., தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம், தொகுதி 1, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, 1992. தொகுதி 2, 1994, தொகுதி 3, 1997.

30. சுந்தரம். வீ.ப.கா., பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் தாள முழக்கியல், செல்வி பதிப்பகம், திருச்சி, 1995.

31. சுந்தரேசன். ப., இசைத் தமிழ்ப் பயிற்சி நூல், தமிழ்ச் சங்கம், திருப்புத்தூர்.

32. செல்லத்துரை. சே.ச., தென்னக இசை இயல், வைகறைப் பதிப்பகம், திண்டுக்கல், 1984.

33. சேக்கிழார் சுவாமிகள், பெரிய புராணம் என்று வழங்குகிற திருத்தொண்டர் புராணம், பட்டுசாமி ஓதுவார். தி. (ப.ஆ.), திருப்பனந்தாள் ஸ்ரீகாசி மடம்., திருப்பனந்தாள், 1950.

34. தனபாண்டியன். து.ஆ., மற்றும் பலர் (தொகுப்பு ஆசிரியர்கள்) சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.

35. திருஞானசம்பந்தர் தேவாரப் பதிகங்கள், சைவ சித்தாந்த மகா சமாஜம், சென்னை, 1937.

36. ஞானாகுலேந்திரன், பரத இசை மரபு, கிருஷ்ணி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1994.

37. திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் தேவாரப் பதிகங்கள், சைவ சித்தாந்த மகா சமாஜம், சென்னை, 1930.

38. திருமுருகன். இரா., சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், பாவலர்

பண்ணை, புதுச்சேரி, 1994.

40. திருமுருகன். இரா., சிந்துப்பாவியல், பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி, 1994.

41. திருவள்ளுவர், திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகர் உரையும், தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி, 1937.

42. துரைக்கண்ணன். நாரண., தமிழில் நாடகம், வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1976.

43. தொல்காப்பியர், தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், செய்யுளியல் நச்சினார்க்கினியர் உரை, சுந்தரமூர்த்தி. கு. (ப.ஆ.), சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம், திருநெல்வேலி, 1965.

44. பரஞ்சோதி முனிவர், திருவிளையாடற்புராணம், சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1979

45. பெருமாள். ஏ.என்., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

46. பெருமாள். ஏ.என்., தமிழர் இசை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984.

47. மதுரை முதலியார். அ., கிராமபோன் சங்கீத கீர்த்தனாம்ருதம், ஐந்தாம் பாகம், ஷண்முகானந்தா புத்தகசாலை, சென்னை, 1930.

48. மாணிக்க வாசக சுவாமிகள், திருவாசகம், யாழ்ப்பாணத்து நல்லூர் ஆறுமுக நாவலர், (ப.ஆ.), 1953, பதிப்பகம் பெயர் இல்லை)

49. ரங்க ராமானுஜ அய்யங்கார். ஆர். (ப.ஆ.), ஸ்ரீகிருதி மணி மாலை, ஸ்ரீ தியாகராஜ நூற்றாண்டு நினைவு நூல் (மூன்றாம் பாகம்), ஸபர்மதி, சென்னை, 1948.

50. மௌனகுரு. சி., நாடகம் அரங்கியல் பழையதும் புதியதும், விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு (ஸ்ரீலங்கா), 1992.

51. விபுலானந்த அடிகள், யாழ் நூல், சுரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974.

ஆங்கில நூல்கள் :

1. Abraham Pandither. Raosahib. M., Karunamirtha Sagaram (Extract from the First Book), Asian Educational Service, New Delhi, 1988.

2. Chaithanya Deva.B., An introduction to Music, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi, 1992.

3. Gowrie Kuppuswamy & HariHaran.M., Readings on Indian Music, College Book House, Trivandrum, 1979.

4. Mukund. Bangalore.S., Sangeetha Laalithya Lahari, Muktha, Banglaore, 1989.

5. Rai.R.N., Theory of Drama, Classical Publishing Company, New Delhi, 1992.

6. Sambamurthy.P., South Indian Music, Book-I to VI The Indian Music Publishing House, Madras, 1982.

தமிழ் இதழ்கள் :

1. *நாடகாபிமானி (கலை, சங்கீதம், நாடகம் முதலியனவற்றிற்கான மாதாந்திர இதழ்), எம்.வி. ஈஸ்வர அய்யர், பத்திராதிபர், 1911 - செப்டம்பர், அக்டோபர், நவம்பர் மற்றும் டிசம்பர்.*

ஆங்கில இதழ்கள் :

1. Contemporary Indian Theatre, Interviews with playwrights and Directors. Sangeet Natak Akademmi, New Delhi, 1989.

2. The Stage Lover, (Monthly Journel Devoted to Art, Music and Drama), M.V. Easwara Iyer, Properietor, 1911 September, October, Novermber and December.

தமிழ் மலர்கள் :

1. *தமிழ் கலை விழா சிறப்பு மலர், இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், கலாசார, சமய அலுவல்கள் அமைச்சு, இலங்கை, 1994.*

2. *நாடகக் கலைக் களஞ்சியம், (பம்மல் சம்பந்த முதலியார் - எண்பதாம் ஆண்டு நிறைவு விழா மலர்), நாடகக் கழகம், சென்னை, 1953.*

ஆங்கில மலர்கள் :

1. Forty-Eighth South Indian Music Conference and Festival Souvenir, The Indian Fine Arts Society, Madras, 1980-81.
2. Mulakanadu Sabha Thyagaraja Souvenir, Madras, 1946-47.

வினா நிரல்

தகவலாளர் பற்றிய குறிப்புகள்

பெயர்	:	பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்
வயது	:	76
சொந்த ஊர்	:	பரமக்குடி
கல்வித்தகுதி	:	எஸ்.எஸ்.எல்.சி.
பயிற்சி பெற்ற நாடகக் கம்பெனி	:	ஜகந்நாதய்யர் பாய்ஸ் கம்பெனி
நாடக ஆசிரியர்	:	சங்கரலிங்க கவிராயர் சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு ஓடியோன் வேலுப்பிள்ளை
முதல் நாடக மேடைப் பங்கேற்பு	:	1926
நாடக அனுபவம்	:	72 ஆண்டுகள்
பெற்ற விருதுகள்	:	1. தமிழக அரசின் கலைமாமணி 2. தமிழக அரசின் முதுபெரும் இசை நாடக கலைஞருக்கான பொற்கிழி. 3. இசை நாடக மாமணி 4. வசன வாக்கு சாதுர்ய
முகவரி	:	5/124, சித்தி விநாயகர் கோயில் தெரு, நரசிங்கம் ரோடு, யானைமலை, ஒத்தக் கடை, மதுரை - 625 107.

வினா நிரல்

1. கேள்வி : சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பங்கு பெற்றதுண்டா? ஆமெனில் என்னென்ன நாடகங்கள்?

பதில் : ஆம். ஏறத்தாழ 25 நாடகங்களில் நடித்துள்ளேன்.

1. வள்ளி திருமணம்
2. பவளக்கொடி
3. அல்லி அர்ஜுனா
4. சாரங்கதாரா
5. கோவலன்
6. சத்தியவான் சாவித்திரி
7. நல்லதங்காள்
8. சீமந்தினி
9. பிரகலாதா
10. சதி அனுசூயா
11. சுலோச்சனா சதி
12. லங்காதகனம்
13. பாதுகா பட்டாபிஷேகம்
14. பிரபுலிங்க லீலை
15. ஞான சௌந்தரி
16. பிலோமினாள்
17. சிறுத்தொண்டர்
18. அபிமன்யு சுந்தரி
19. வெனிசுவர்த்தகன்
20. ரோமியோ ஜுலியட்
21. அரிச்சந்திரா (மயான காண்டம்)
22. மிருச்சகடிகா
23. மணிமேகலை
24. லலிதாங்கி
25. பக்த துருவன்

2. கே : தங்களுடைய பாத்திரம் / பங்களிப்பு என்ன?

ப : ராஜபார்ட். இரண்டாம் ராஜபார்ட் (அனைத்து நாடகங்களிலும்)

3. கே : சுவாமிகள் நாடகங்களில் நடிக்க முறையான இசைப் பயிற்சியும் இசை ஞானமும் தேவை எனக் கருதுகிறீர்களா?

ப : ஆம்.

4. கே : சுவாமிகள் எழுதிய நாடகங்கள் மொத்தம் எத்தனை?

ப : சுமார் 25 நாடகங்கள்.

5. கே : தற்காலத்தில் அதிகமாக நடைபெறும் நாடகங்களின் பெயர்கள் :

ப : வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, கோவலன், சத்தியவான் சாவித்திரி, ஞானசௌந்தரி, பிரகலாதா, மயான காண்டம்.

6. கே : அதற்கான காரணங்கள் யாவை ?

ப : இந்தக் குறிப்பிட்ட சில நாடகங்கள் மட்டுமே கலைஞர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கப்பட்டுள்ளது.

7. கே : சுவாமிகளின் நாடகங்களை இசை நாடகங்கள் எனக் கூற முடியுமா ?

ப : முழுக்க முழுக்க இசை நாடகங்களேயாகும்.

8. கே : சுவாமிகள் நாடகங்களில் செவ்வியல் இசை (கர்னாடக இசை) மிக அதிகமாக பங்கு வகிக்கிறதா ? எவ்வாறு ?

ப : ஆம். நாடகங்கள் முழுவதுமே கர்நாடக இசையை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. சில நாடகங்களில் இந்துஸ்தானி இசையும், மேற்கத்திய இசையும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

9. கே : சுவாமிகள் நாடகங்களில் இந்துஸ்தானி இசை உள்ளதா ? இருப்பின் ஒரு சில சான்றுகள் தரவும். (நாடகப்பெயர், பாடலின் பல்லவி, பாடல் அமைந்த ராகம் குறிப்பிடவும்).

ப : உள்ளது.

பவளக்கொடி - 'என்னவிதம் சொன்னாலும் கேளேன்' - ஹமீர் கல்யாணி

கோவலன் - 'எழுந்தென்னுடன் வாரும்' - தர்க்கம் - சிந்து பைரவி

அல்லி அர்ஜுனா - 'குறத்தி தந்த மாத்திரை' - மிஸ்ரயமன்

சத்தியவான் சாவித்திரி - 'ஏனோ என்னை அழைக்கலானாய்' - மால்கோஸ்

10. கே : நாட்டுப்புற இசை (சிந்து) வகைகளையும் சுவாமிகள் கையாண்டுள்ளாரா ? ஆம் எனில் சில சான்றுகள் தரவும்.

ப : ஆம்.

பவளக்கொடி - 'வனிதைக்குள் உயர்வான' - காவடிச்சிந்து - செஞ்சுருட்டி

கோவலன் - 'யாதவர்குலத்துதித்த' - நொண்டிச்சிந்து

அல்லி அர்ஜுனா - 'என்கையை நீ பார்த்து' - கும்மி
அல்லி அர்ஜுனா - 'அம்மணி சொல்லுகிறேன்' - நொண்டி சிந்து
வள்ளி திருமணம் - 'நீர் நிறைந்த மடு' - கிளிக்கண்ணி

11. கே : சுவாமிகளுக்கு மேற்கத்திய இசையிலும் ஞானம் இருந்ததாகக் கருதுகிறீர்களா? அதற்கான சான்றுகளை அவரின் நாடகங்களிலிருந்து தரவும்.

ப : உண்டு. சத்தியவான் சாவித்திரி
பிரகலாதன்
ஞான சௌந்தரி
பிலோமினா
வெனிசு வர்த்தகன்
அல்லி அர்ஜுனா
ரோமியோஜூலியட்
ஆகிய நாடகங்களில்மேற்கத்திய இசை பரவலாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது.

12. கே : தமிழிசை அல்லது பண்முறையிலான இசை வடிவங்களை சுவாமிகள் நாடகங்களில் காண முடிகிறதா? சான்றுகள் தரவும்.

ப : காணலாம்.
சந்தப்பாடல்கள் - சத்தியவான் சாவித்திரி, பிரகலாதா, சதிசுலோசனா, அபிமன்யு சுந்தரி
பிரகலாதா
சதி அனுசூயா
அபிமன்யு சுந்தரி
ஞான சௌந்தரி - 'தாயில்லா பிள்ளை'
நல்லதங்காள் - 'பச்சை வாழைத்தண்டு' (பொன்னார்மேனியனே) மெட்டு
பாதுகாபட்டாபிஷேகம் - 'என் தமையன் ராமனை'

13. கே : சுவாமிகள் நாடகங்களில் அதிகமாகக் கையாளப்பட்டுள்ள ராகங்கள் யாவை? அதற்குக் குறிப்பிடத்தக்க காரணங்கள் உண்டா?

ப : தன்யாசி, பைரவி, மோகனம், கானடா, காப்பி, முகாரி, கேதார கௌளம், யதுகுல காம்போதி, சுரடி, செஞ்சுருட்டி, தர்பார், ஆரபி,

தேவகாந்தாரி, சங்கராபரணம், அடாணா, காம்போஜி, நாதநாமக்ரியா, ஸாவேரி, ஷண்முகப்பிரியா. நாடகக் காட்சிகள், பாத்திரங்கள், பாவம் ஆகியவற்றிற்கேற்பப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

14. கே : பொதுவாகத் தர்க்கத்திற்காக சில குறிப்பிட்ட ராகங்களையும், விருத்தத்திற்காகக் குறிப்பிட்ட சில ராகங்களையும் சுவாமிகள் கையாண்டிருப்பதாகக் கூறலாமா? சுருக்கமாக விளக்கவும்.

ப : ஆம். தர்க்கங்களில் ராகமாலிகையைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அதைப் பின்னர் வந்த கலைஞர்கள் தம் ஞானத்திற்கேற்ப விரிவுபடுத்தினர்.

விருத்தம் : பைரவி, காம்போதி, அடாணா, கானடா, காப்பி, மோகனம், கேதாரகௌளம், பிலஹரி, தோடி, ஆரபி, சஹானா, வசந்தா, ராகமாலிகையும் உள்ளது.

15. கே : ராகங்கள் கையாள்வதில் தமக்கென்று ஒரு நியதியை அல்லது மரபை சுவாமிகள் வகுத்துக் கொண்டுள்ளாரா? அவ்வாறாயின் அதற்குச் சான்றுகள் தரவும்.

ப : ஆம். ராகத்திலுள்ள சாயாஸ்வரம், தீர்க்கஸ்வரம், நியாஸஸ்வரம் ஆகியவற்றை சாகித்தியத்தில் பதத்திற்கேற்ப அருமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். ராகங்களின் ஸ்வரூபத்தை மிகவும் சுருக்கமாகவும், பளிச்சென்றும் விளங்கும்படி கையாண்டுள்ளார். நல்ல வித்வத் உள்ளவரும் பாடலாம். சாதாரணமாகப் பாடக் கூடியவர் பாடினாலும் ராகஸ்வரூபம் நன்கு விளங்கும். இதற்கு சுவாமிகளின் பாடல்களனைத்தையுமே சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

16. கே : தாளங்களில் அதிகமாக எந்தத் தாளங்களை சுவாமிகள் கையாண்டிருக்கிறார்?

ப : மிஸ்ர சாபு, கண்ட சாபு, ஆதி, ரூபகம் குறிப்பாக திஸ்ர நடையிலும், மிஸ்ர நடையிலும் நிறைய அமைத்துள்ளார். குறிப்பாக தர்க்கங்களில் பல்லவி பாடுவதுபோல அனுலோமம், பிரதிலோமம் செய்தும், காலப்ரமாணங்களை வேறுபடுத்தியும் செய்துள்ளார்.

17. கே : நாடகத்தின் மற்ற கூறுகளைக் காட்டிலும் இசை அதிகமான அல்லது வலிமையான பங்கு வகிப்பதாகக் கூற இயலுமா? எவ்வாறு?

ப : சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசையே பிரதானம். அவை முழுவதும் இசை நாடகங்களே.

18. கே : சுவாமிகள் தமது நாடகங்களில் எந்தெந்த நோக்கங்களுக்காக இசையைக் கருவியாகக் கொண்டார்?

ப : சுவாமிகள் தமது இசைப்புலமையை முழுவதுமாக வெளிப்படுத்த இசையைக் கருவியாகக் கொண்டார். ஒரு விஷயத்தை வசனமாகச் சொல்வதைவிட இசையின் மூலமாக வெளிப்படுத்தும் போது ரசிகர்களுக்கு அதிக சுவையை ஏற்படுத்துவதுடன் அவர்கள் மனத்திலும் நிலைக்கச் செய்கிறது. நாடகத்தின் காலத்தை இரவு முழுவதும் நீட்டிக்க இசை கருவியாகப் பயன்படுகிறது.

19. கே : சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அதிகமாக நடைபெற்றுவருவது சிற்றூர்களிலா அல்லது நகரங்களிலா? ஏன்?

ப : சிற்றூர்களில் தான். தெய்வீக வழிபாட்டில் நாடகம் நடத்துவதால் ஊர் நலமடையும், மழை பெய்யும் என்ற நம்பிக்கைகள் இன்னமும் உள்ளது. சுவாமிகளின் நாடகத்தின் ரசனை இன்னமும் கிராமங்களில் உள்ளது. நகரங்களில் இந்த ரசனை இல்லை.

20. கே : தமிழகத்தின் அனைத்து மாவட்டங்களிலும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் நடத்தப்பெறுகின்றனவா?

ப : இல்லை. குறிப்பாக மதுரை, ராமநாதபுரம், திருநெல்வேலி, புதுக்கோட்டை, திண்டுக்கல், திருச்சி, தஞ்சாவூர், தென்னாற்காட்டில் ஒரு பகுதி, புதுவையைச் சேர்ந்த காரைக்கால் பகுதி மட்டும்.

21. கே : எந்தெந்த மாவட்டங்களில் என்னென்ன நாடகங்கள் நடத்தப்பெறுகின்றன?

ப : மதுரை : வள்ளி திருமணம், கோவலன், சத்தியவான் சாவித்திரி, ஞான சௌந்தரி, பவளக்கொடி.

புதுக்கோட்டை : பவளக்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி, வள்ளி திருமணம்.

திண்டுக்கல் : பவளக்கொடி, கோவலன், சத்தியவான் சாவித்திரி.

திருச்சி, தஞ்சாவூர் : அல்லி அர்ஜுனா, நல்லதங்காள், கோவலன், சத்தியவான் சாவித்திரி, பவளக்கொடி, சிறுதொண்டர்.

ராமநாதபுரம், திருநெல்வேலி : பவளக்கொடி, வள்ளிதிருமணம், சத்தியவான் சாவித்திரி.

22. கே : தமிழகத் தென்மாவட்டங்களில் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் நடைபெறும் அளவுக்கு வட மாவட்டங்களில் ஏன் நடைபெறுவதில்லை?

ப : தென் மாவட்டங்களில் தான் பிரபலமாக நடந்து வருகிறது. வட மாவட்டங்களில் இதற்கான கலைஞர்கள் இல்லாதது ஒரு காரணமாக இருக்கலாம்.

23. கே : சுவாமிகள் நாடகங்களில் இசையோ, பாடலோ, மொழியோ புரியவில்லை என்ற பிரச்சினை எங்காவது எழுந்ததா?

ப : எக்காலத்திலும் எந்த ஊரிலும் இப்பிரச்சினை எழுந்ததில்லை.

24. கே : சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை, பாடல்கள் ஆகியவற்றில் தற்காலத்தில் திரிபு இருப்பதாக உணர்கிறீர்களா?

ப : பெரிய அளவில் திரிபு இல்லை. அதே வர்ணமெட்டில்தான் பாடி வருகிறார்கள். பாணியில் வேறுபாடு இருக்கலாம்.

25. கே : தற்சமயம் நடத்தப்பெறும் நாடகங்களில் சுவாமிகளின் பாடல்கள் அதே இசையில் பாடப்பெறுகின்றனவா? இல்லையெனில் ஏன்?

ப : பெரும்பாலும் அதே இசையில் தான் பாடப்பெறுகின்றன. கிராமங்களில் மாற்றிப் பாடுவதை ஒப்புக் கொள்வதில்லை.

26. கே : புதிய இளங்கலைஞர்களுக்கு முறையான பாடற்பயிற்சி முதிய கலைஞர்களால் அளிக்கப்படுகின்றதா?

ப : இல்லை.

27. கே : சுவாமிகளின் நாடக இசைக்கும் முறையான கர்நாடக இசைக்கும் என்ன வேறுபாடு?

ப : கர்நாடக இசை வின்யாசம் பண்ணக் கூடியது. நாடக இசையில் சாகித்ய பாவமே முக்கியம். அதற்கேற்ப ராகச் சாயையும், ஜீவனையும் மட்டுமே காண்பிக்கும் விதத்தில் பாடவேண்டும். பதச்சேதமில்லாமல் பாடவேண்டும்.

28. கே : பாமர மக்கள் சுவாமிகளின் நாடக இசையைப் பெரிதும் ரசிக்கிறார்கள் எனக் கூறுவீர்களா?

ப : ஆம். அதனால்தான் இன்னமும் சிற்றூர்களில் குறிப்பிட்ட சில நாடகங்கள் மீண்டும், மீண்டும் நடத்தப் பெறுகின்றன. வருடத்திற்கு, சுமார் 1000 நாடகங்கள் மொத்தம் நடைபெறுகின்றன.

29. கே : வெகுஜன ஊடகங்களான டி.வி., சினிமா போன்றவற்றின் பாதிப்பு இத்துறையில் இருப்பதாக உணர்கிறீர்களா? எவ்வாறு?

ப : ஆம். தொடர்ந்து பல வருடங்களாக நாடகங்கள் நடைபெற்ற ஊர்களில் இப்பொழுது அதற்குப் பதிலாக வீடியோ காண்பிக்கப்படுகிறது. நாடகமில்லை. திருவிழாக்களில் 4 அல்லது 5 நாடகங்கள் நடந்த ஊர்களில் ஓரிரு நாடகங்களே நடத்தப் பெறுகின்றன.

30. கே : தங்களின் நாடகத் தொழிலுக்கு அரசின் பங்கு என்ன? அரசின் ஆதரவு எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என நினைக்கிறீர்கள்?

ப : நாடக சமுதாய வளர்ச்சிக்கு அரசு நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டும். அரசின் ஆதரவில் நாடகப் பயிற்சிப் பள்ளிகள் ஏற்படுத்தப்பட வேண்டும். இப்பயிற்சிக்கான சான்றிதழ்களை அளித்துக் கலைஞர்களை நாடகத்திற்கு அனுப்பவேண்டும். அவர்களே நடிப்பவர்களாக இருக்க வேண்டும். தகுதியுடைய கலைஞர்களை உருவாக்குவது அரசின் பங்காக இருக்க வேண்டும்.

31 கே : சுவாமிகளின் நாடகங்களுக்கு மக்களின் ஆதரவும், எதிர்பார்ப்பும் எவ்வாறு உள்ளது?

ப : ஆதரவும், ரசனையும் உள்ளதால் இன்னமும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் நடைபெற்று வருகின்றன. தெய்வீகத் தன்மையை எதிர்பார்க்கிறார்கள்.

32. கே : தாங்கள் மேற்கொண்டு இது குறித்துத் தெரிவிக்க விரும்பும் தகவல்கள் :

ப : வருங்காலத்தில் நாடக சமுதாயம், சுவாமிகள் எழுதிய அனைத்து நாடகங்களுக்கும் தகுதியுடையதாக இருக்கவேண்டும். அதற்கு உதவியாக அனைத்து நாடகப் பாடல்களையும் பதிவு செய்து பாதுகாக்கவேண்டும்.

(ஒப்பம்)

நாள் : 9-7-94 கலைமாமணி பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்

நேர்முகம்

தகவலாளர் பற்றிய குறிப்புகள்

பெயர்	:	**ஏ.கே. காளீஸ்வரன்**
வயது	:	79
சொந்த ஊர்	:	அனுப்பன் குளம், இராமநாதபுரம்
கல்வித் தகுதி	:	நாடகக் கம்பெனியிலேயே கல்விப் பயிற்சி
பயிற்சி பெற்ற நாடகக் கம்பெனி	:	புளியமாநகர் ஒரிஜினல் பாய்ஸ் (புளியம்பட்டி கம்பெனி)
நாடக ஆசிரியர்கள்	:	குற்றாலிங்கம் பிள்ளை, மதுரை பாஸ்கரதாஸ், டி.கே. சுந்தரவாத்தியார், ஷண்முக தாஸ், மதுரை மாரியப்ப் சுவாமிகள்.
முதல் நாடக மேடைப் பங்கேற்பு	:	1925 அனுப்பன்குளம்.
நாடக அனுபவம்	:	70 ஆண்டுகள்
பெற்ற விருதுகள்	:	1. செஞ்சொற்செல்வன் (1933) 2. நாடக இளஞ்சக்கரவர்த்தி (1934) 3. தமிழிசைச் செல்வன் (1936) 4. கலைமாமணி (1984) 5. கலைச் செல்வம் (1989) 6. நாடக நற்கலைஞர் (1989)
முகவரி	:	193/14, ஏசியட் காலனி, அண்ணா நகர் (மேற்கு), சென்னை - 600 101.

கலைமாமணி திரு. ஏ.கே. காளீஸ்வரன்

முதுபெரும் இசை நாடகக் கலைஞர், அவர்களுடன் ஆய்வாளரால் நிகழ்த்தப்பெற்ற நேர்முகம்.

நாள் : 2-5-98

இடம் : ஆய்வாளர் இல்லம், பாண்டிச்சேரி.

கேள்வி : சுவாமிகளுடன் தங்களுடைய தொடர்பு யாது? சுவாமிகளைத் தாங்கள் நேரில் பார்த்திருக்கிறீர்களா?

பதில் : மிகச் சிறிய வயதில் சுவாமிகளைப் பார்த்திருக்கிறேன். எனது பாட்டனார் வாத்தியார் கோபால்சாமி சுவாமிகளின் நெருங்கிய நண்பர். எனக்குக் காளீஸ்வரன் என சுவாமிகளால் பெயர் சூட்டப்பட்டது. எனது நாடக ஆசிரியர் குற்றாலிங்கம் பிள்ளை சுவாமிகளின் சீடரும், அவருடனேயே பல ஆண்டுகள் உடன் இருந்தவர் ஆவார். சுவாமிகளின் ஒன்றுவிட்ட தம்பி பாட்டா என்பவர் மூலமும், குற்றாலிங்கம் பிள்ளை மூலமும் சுவாமிகளைப் பற்றிப் பல செய்திகளை நான் அறியமுடிந்தது.

கே : அக்காலத்தில் கலைஞர்களின் கட்டுப்பாடின்மை பற்றி சுவாமிகள் கூறியுள்ளாரா?

ப : ஆம். அது குறித்து பாடலே பாடியுள்ளார்.

"குருதுரோகிகள் ஆண் பெண் நாடகக்
கூட்டத்தில் வாழலாமா"

- இப்பாடலை யாரும் பாடக்கூடாது என்று சுவாமிகளே கூறியதால் பாடல் முழுவதுமாக வெளிவரவில்லை.

கே : பாய்ஸ் கம்பெனி சகாப்தம் என்பது சுவாமிகளால் தொடங்கப்பட்டதா? அல்லது அவர்க்கு முன்பே இருந்ததா?

ப : தஞ்சாவூர் 'கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாசலய்யா' என்பவர் இளம் சிறார்களைக் கொண்டு ருக்மாங்கதன், கிருஷ்ண லீலா ஆகிய நாடகங்களை கோலாட்டம், கும்மியாட்டம் போன்று கோயில் திருவிழாக்களில் நடத்திவந்தார். சுவாமிகளுக்கு இதைக் காணும் சந்தர்ப்பம் ஒருமுறை கிடைத்தது. இதுவே சுவாமிகள் சிறார்களைக்கொண்டு பாய்ஸ் கம்பெனி

தொடங்குவதற்குத் தூண்டுதலாக அமைந்தது. தொழில் முறையிலான பாய்ஸ் கம்பெனி சகாப்தத்திற்கு சுவாமிகளே முன்னோடியாக இருந்தார்.

கே : சுவாமிகள் எழுதிய நாடகங்கள் எத்தனை ?

ப : சுவாமிகள் பல நாடகங்கள் எழுதியிருப்பதாகக் கூறினாலும் 15 முதல் 20 நாடகங்களே மிகவும் அதிகமாக நிகழ்த்தப்பட்டன.

கே : சுவாமிகளின் நாடகங்களில் கீர்த்தனை நாடகங்களின் தாக்கம் எவ்வாறு உள்ளது ?

ப : இராம நாடகத்தில் இருந்து 10 முதல் 15 பாடல்களே அக்காலத்தில் வித்வான்கள் பாடிவந்தார்கள். எனவே சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நந்தன் சரித்திரம் தான் அதிகமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருந்தது.

கே : பிற நாடகத் தாக்கங்கள் எவ்வாறு இருக்கின்றன ?

ப : பார்சி நாடகங்களும், ஆந்திரப் பகுதியிலிருந்து வந்த நாடகங்களும் சென்னையில் வந்த அளவுக்கு தமிழகத்தின் தென்பகுதிக்கு வரவில்லை. பெரிய நாடகக்காரர்கள் ஒரு சிலர் தவிர வேறு யாரும் பார்த்ததில்லை. ஆயினும் சுவாமிகள் அவற்றையும் கண்டறிந்து தமது நாடகங்களில் புதிய உத்திகளாக அவற்றைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். ஆங்கிலேயர் ஆட்சி காரணமாக கிறிஸ்துவின் வரலாறு பற்றிய நாடகங்கள், பாடல்கள் பரவலாக தமிழகத்தில் நடத்தப்பட்டன. இதுவே சுவாமிகளின் நாடகங்களில் மேறகத்திய இசை இடம்பெறக் காரணம், கதாகாலட்சேபத்தின் தாக்கம் மிகவும் அதிகம் உள்ளது.

பம்பாயிலிருந்து வந்த பெரிய நாடக இசைக் கலைஞர்கள் அங்கூர்பாலா, நரசிம்மநாயுடு, நாராயண வியாஸ், கமலா, ஊர்மிளா, வெங்கடாசலய்யா போன்றவர்களின் பாடல்களைக் கேட்டுதான் இந்துஸ்தானி இசையின் தாக்கம் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் ஏற்பட்டது. *

---

* ஆய்வேட்டின் முதல் இயலில் சுவாமிகளின் இந்துஸ்தானி இசை, மேற்கத்திய இசை ஆகியவற்றில் சுவாமிகளின் ஞானம் குறித்தும் அதை அவர்பெற எடுத்துக்கொண்ட முயற்சிகள் குறித்தும் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

கே : சுவாமிகளுடைய நாடகங்களில் தெருக்கூத்தின் தாக்கம் எவ்வாறு உள்ளது ?

ப : தெருக்கூத்தில் இடம்பெறும் பாடல்கள் பல்லவி அனுபல்லவி போன்ற அமைப்பு இல்லாது, இருக்கும். அவை தருக்கள் எனப்படும். இடையிடையே தாளக்கட்டுடன் பாடல் வசன நடையில் அமையும். இதனை இசை வசன நடை என்று கூறுவர். சுவாமிகளின் சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'மன்னா என் ஆசை மறந்திடாதீர்' என்ற பாடல் இதற்கு ஒரு சான்றாகும். இதுபோன்று பல பாடல்களை தமது நாடகங்களில் புனைந்துள்ளார். சில பாடல்களில் ஆந்திர நாடக இசையும் தெருக்கூத்து இசையையும் கலந்த நிலையில் சில பாடல்களை புனைந்துள்ளார். அவற்றை உச்சஸ்தாயியில் இழுத்துப் பாடுவார்கள். உதாரணமாக வள்ளி திருமணத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'ஆயலோட்டும் பெண்ணே' என்ற பாடலைக் கூறலாம். நாட்டுப்புற இசையில் ஒப்பாரி, தெம்மாங்கு, சிந்து வகைகள் போன்றவற்றையும், நலுங்கு போன்ற சடங்குப் பாடல்களையும் நாடகங்களில் பொருத்தமாக பயன்படுத்தியுள்ளார்.

'எந்த சக்களத்திமேல்' - எனும் பவளக்கொடி நாடகப்பாடல் நலுங்குக்குச் சிறந்த உதாரணமாகும்.

கே : சுவாமிகள் குறிப்பிட்ட சில ராகங்களையே மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தியதற்குக் காரணம் கூற இயலுமா ?

ப : அப்போதிருந்த வித்வான்கள் அதிகமாகப் பாடி ஜனங்கள் வெகுவாக ரசித்தவற்றை மட்டுமே சுவாமிகள் பயன்படுத்தினார்.

கே : சுவாமிகளுக்கு முன்னர் இசை நாடக வடிவம் தமிழ்நாட்டில் மேடைகளில் நிகழ்த்தப்பட்டனவா ?

ப : முறைப்படுத்தப்பட்ட, களம் காட்சி போன்ற அமைப்புகளுடன் நடத்தப்பட்ட இசை நாடகங்கள் சுவாமிகளுடையவை மட்டுமே. இராம நாடகத்தில் காட்சி களம் என்ற அமைப்பெல்லாம் இல்லை. சுவாமிகள் காலத்தில் நந்தன்

சரித்திரம் கதாகாலட்சேபமாகவே நடைபெற்றது. நாடகமாக இல்லை. எனவே, சந்தேகம் இல்லாமல் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இசை நாடக வடிவத்திற்கு முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தவர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே ஆவார்.

திரைப்பட நடிகர் திரு. எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன்

சுவாமிகள் நாடக மரபில் வந்த நாடகக் கலைஞர், அவர்களிடம் நிகழ்த்தப் பெற்ற உரையாடலில் பெற்ற கருத்துகள்.

இடம் : திரு. எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன் இல்லம், சென்னை.

நாள் : 12-5-1995

தமிழ் நாடகத் துறையில் இந்தப் பாடல்தான் பாட வேண்டும், இப்படித்தான் பாட வேண்டும், இவ்வாறு தான் வசனம் பேச வேண்டும் என்று ஒரு முறையான தமிழ் நாடக வடிவத்தை உருவாக்கியவர் சுவாமிகள். அவர் அமைத்துக் கொடுத்த வடிவின் பரிணாம வளர்ச்சிதான் இன்றைய நாடகங்களும், திரைப்படங்களும் என்று கூறலாம்.

இசையாலும், பாடல்களாலும், வசனங்களாலும் சிறந்து விளங்கி மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்டது பவளக்கொடி நாடகமாகும். தமிழ் நாடகத்தின் முதல் வசனகர்த்தா என்று சுவாமிகளை அழைக்கலாம். நகைச்சுவையைக் காட்சியில் திணிக்கமாட்டார். பாடலிலேயே நகைச்சுவை இடம் பெற்றிருக்கும். (எ.கா. : "பவளக்கொடியாளை நான் பார்க்க வேணுமே" என்ற பாடல்)

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பாடல், இசை, நடிப்பு, வசனம் ஆகிய நான்குமே ஒருங்கிணைந்து செயல்படும். பாடல்கள் இடம்பெறும் காட்சிகள் பார்வையாளர்களை மிகவும் ஈர்க்கக் கூடியவை. நகைச்சுவை ததும்பும் நாட்கக் காட்சிகள் நிறைந்தது பவளக்கொடி நாடகம்.

அக்காலத்தில் புராணக் கதைகளைத் தான் மக்கள் விரும்பினார். கடவுளைப் பற்றிய கதையாக இல்லையென்றால் மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ள மாட்டார்கள். இதன் காரணமாகவே சுவாமிகள் புராணக் கதைகளையே நாடகமாக்கினார்.

சுவாமிகளின் 'கோவலன்' நாடகத்தை தழுவியே அக்காலத்தில் பி. யூ. சின்னப்பா நடித்த 'கோவலன்' படம் அமைந்தது. எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன் நடித்த 'பூம்புகார்' சிலப்பதிகாரத்தைத் தழுவியமைந்தது.

சுவாமிகளைப் போன்று, அவர் மாதிரி, அவருக்கு இணையாக என்று நாடக உலகில் எவரையும் குறிப்பிட முடியாது. பலர் அவரைப் பின்பற்றினர் எனக் கூறலாம். சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசை போன்றே வசனத்திற்கும் சம முக்கியத்துவம் உள்ளது.

சுவாமிகளின் நாடகங்களில் மாற்றம் எதுவும் செய்யத் தேவையில்லை. நவீனத் தேவைகளையும் நிறைவு செய்யும் தன்மைகள் கொண்டவை அவை. இன்றும் நாளையும் வரக்கூடிய நாடகம், திரைப்படம் போன்ற கலை வடிவங்களில் சுவாமிகளின் தாக்கம் நிச்சயமாக இருக்கும்.

திரு. எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன் தனது இளம்பிராயத்தில் 'பவளக்கொடி' நாடகத்தில் அர்ச்சுனனாகவும், 'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகத்தில் அபிமன்யுவாகவும் பலமுறை நடித்த அனுபவமுடையவர்.

உரையாடலில் முழுவதும் பரவலாகப் பவளக்கொடி நாடகத்தின் பாடல்கள் பாடப்படும் வசனங்கள் பேசப்பட்டும் விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது.

சுவாமிகளின் நாடகம் எக்காலத்துக்கும் பொருத்தமானவை என்றும் காலத்தாலழியாதவை என்றும் உறுதியாகக் கூறுகிறார் திரு. எஸ்.எஸ். இராஜேந்திரன்.

திரை இசையமைப்பாளர் திரு. குன்னக்குடி. ஆர். வைத்தியநாதன்

புகழ்பெற்ற வயலின் கலைஞர்,

(தலைவர், தமிழ்நாடு இயல், இசை நாடகமன்றம் மற்றும் இராக ஆராய்ச்சி மையம்) அவர்களிடம் சுவாமிகள் நாடகங்களில் இசையமைப்பு குறித்து நிகழ்த்தப்பட்ட உரையாடலில் பெற்ற கருத்துகள்.

இடம் : இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை.
நாள் : 3-6-95.

அக்காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் இடம்பெற்ற கர்நாடக இசை அரங்குகளில் வடமொழியும், தெலுங்கும் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்தன. எனவே தமிழிசை வளர்க்கப் பலரால் பெருமுயற்சிகள் எடுக்கப்பட்டன. சுவாமிகள் தமிழிசை மரபை நிலைநிறுத்த தமது நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினார். அருணகிரி நாதருக்குப் பின் சந்தங்களை மிக அதிகமாக பயன்படுத்தியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே ஆவார். கர்நாடக இசையிலிருந்து சில இராகங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து பாத்திரங்கள், சம்பவங்கள் ஆகியவற்றிற்குப் பொருத்தமாகப் பாடல்களை எழுதி இசையமைத்தார். மரபு இசையை பாமர மக்கள் ரசிக்கும்படி செய்து பாடலைக் கேட்டதும் அதன் இராகத்தின் பெயரை அடையாளம் கண்டு சொல்லும் அளவுக்குச் செய்தவர் சுவாமிகள் ஒருவரே. அரங்கில் நடத்தப்படக் கூடிய இசை நாடகங்களை முதன்முதலில் வெற்றிகரமாகப் படைத்துக் காட்டியவர் சுவாமிகள்.

அவற்றில் வீரம், காதல், சோகம், கோபம், மகிழ்ச்சி, சாந்தம் என ஒவ்வொரு சுவைக்கும் ஏற்ப பாடல்களையும், இசையையும் சுவாமிகள் அமைத்திருந்ததால் அவை வெற்றிபெற்றன. சுவாமிகளுடைய நாடகப்பாடல்கள் அறியப்பட்ட அளவிற்கு இராம நாடகப் பாடல்களோ, நந்தன் சரித்திரப் பாடல்களோ அறியப்படவில்லை.

பாடல்களின் அடிகளுக்கு எவ்வளவு சங்கதிகள் என்றும் அவற்றிற்கேற்ப அங்க அசைவுகள் எவ்வாறிருக்க வேண்டும் என்பன சுவாமிகளாலேயே நிர்ணயிக்கப்பட்டு கலைஞர்களுக்கும் பயிற்சியளிக்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் இசையமைப்பில் தமது முத்திரையைப் பதித்திருக்கிறார். நாடக முரண்களிலும், தர்க்கப்பாடல்களிலும் இசை மிகவும் சிறந்து விளங்கியது பவளக்கொடி நாடகம் எனலாம். சுவாமிகளுடைய குருகுலத்தில் அவருடைய மாணவர்கள் எல்லோருக்கும் தெய்வமாகத் திகழ்ந்தவர் அவர். ஆர்மோனியக் கலைஞர் எல்லா சுருதிகளிலும் பாடக் கூடியவர்.

சந்தங்களைப் பயன்படுத்தும்போது உணர்வுக்கு மிகப் பொருத்தமாகப் பயன்படுத்தியவர். தாள நடைகளையும், நடை மாற்றங்களையும் புதிய உத்தியாக நாடகங்களில் அறிமுகப்படுத்தியவர் சுவாமிகள். மிச்ர கதியை சுவாமிகளைப்போல் பயன்படுத்தியவர் யாருமில்லை. பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப இராகங்கள் தெரிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. சாதாரணமாக விளம்பம், மத்யமம், துரிதம் ஆகிய மூன்று காலங்களையே பயன்படுத்துவர். ஆனால் சுவாமிகள் காட்சிக்கேற்ப அதிதுரித காலம் எனும் மிக விரைவான காலத்திலும் பாடல்களையமைத்திருக்கிறார்.

கர்நாடக இசையில் சங்கராபரணம் போன்ற ராகங்களைத் தெரிவு செய்து கமகங்களின்றி இசையமைத்து மேற்கத்திய இசையமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

கர்நாடக இசையில் உள்ள கீர்த்தனை வடிவமைப்பை உருவாக்கியவர் சுவாமிகள்.

இசையமைப்புத் துறைக்கு ஓர் இலக்கணமாகத் திகழ்பவர் சுவாமிகள். தமது திரைப்பட இசையமைப்புக்கு முன்னோடியாக விளங்குபவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே என்கிறார் குன்னக்குடி வைத்தியநாதன். நாடகத்திற்கும் இசைக்கும் சுவாமிகள் ஓர் பல்கலைக் கழகம்.

சுவாமிகளின் நாடகங்கள் பெயர்ப் பட்டியல்

1. வள்ளி திருமணம்
2. பவளக்கொடி
3. சத்தியவான் சாவித்திரி
4. அல்லி அர்ஜுனா
5. நல்லதங்காள்
6. ஞான சௌந்தரி
7. அபிமன்யு சுந்தரி
8. சுலோசனா சதி
9. சீமந்தினி
10. இலங்காதகனம்
11. பிரபுலிங்க லீலை
12. மிருச்ச கடிகை
13. ரோமியோ ஜுலியட்
14. காலவ ரிஷி
15. பிரகலாதா
16. சதி அனுசூயா
17. பாதுகாபட்டாபிஷேகம்
18. சாரங்கதாரா
19. சிங்காரலோச்சனி
20. லலிதாங்கி
21. பூதத்தம்பி
22. பாரிஜாத புஷ்பகரணம் அல்லது பாமா விஜயம்
23. லைலா மஜ்னு
24. மஞ்சுகோஷா
25. மார்க்கண்டேயா
26. பக்த துருவன்
27. துஷ்யந்தன்
28. மணிமேகலை
29. வளையாபதி
30. குண்டலகேசி
31. சிறுத்தொண்டன்
32. பார்வதி கல்யாணம்
33. கந்தர்வதத்தை
34. ஸ்காந்தம்
35. ருக்மாங்கதன்
36. ப்ரோஜிஷா நூர்ஜஹான்
37. மலையாள பங்கஜவல்லி
38. கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை
39. வாலி மோட்சம்
40. பக்தகுசேலா
41. சுபத்திரா அர்ச்சுனா
42. ஜெர்மன் சண்டை
43. மதுரை வீரன்
44. தாவ்பீச்
45. சரச சல்லாப உல்லாச மனோரஞ்சனி
46. கருடகர்வ பங்கம்
47. தேசிங்கு ராஜன்
48. விராட பர்வம்
49. கட்ச யக்ஞம்
50. நளதமயந்தி
51. கர்ணா அர்ச்சுனா
52. பிலோமினாள்
53. அலாவுதீன்
54. கிருஷ்ண துலாபாரம்
55. சனிக் கூத்து *
56. தாரா சசாங்கம்
57. மா.பா.ரா.
58. தன அமராவதி
59. ருக்மணி கல்யாணம்
60. மச்சரேகா

---

* சுவாமிகள் சனீஸ்வரனாக நடித்த நாடகம்.

61. சௌ. சௌ.
62. அனுமான் சபதம்
63. அதிரூப அமராவதி
64. இந்திர சபா
65. கட்டபொம்மன்
66. கோவலன்
67. சதாரம்
68. அலி பாதுஷா

மேற்சுட்டிய பட்டியல் சுவாமிகள் மாணவர் சித்திரத்தேவர் பேரன் மூலமாகக் கிடைக்கப்பெற்றதாகத் தகவல் அளித்து பட்டியலை ஆய்வாளருக்குக் கொடுத்து உதவியவர் திரு. பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர்.

இப்பட்டியல் மேலும் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டும் எனும் நோக்கில் இங்கு தரப்பட்டுள்ளது.

1891 முதல் 1940 வரை தமிழ் நாடகக் கம்பெனிகள் பெயர்ப் பட்டியல்

1. மனமோகன நாடகக் கம்பெனி	- நவாப் கோவிந்தசாமிராவ்
2. சமரச சன்மார்க்க நாடக சபா	- சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
3. நவரச அலங்கார நாடக சபா	- எம்.எஸ். ராமுடு அய்யர்
4. மதுராம்பிகா சங்கீத நாடக சபா	- சின்ன சாமா
5. ஆதி இந்து விநோத சபா	- தி. நாராயணசாமி பிள்ளை
6. விக்டோரியா நாடகக் கம்பெனி	- லட்சுமிபதி நாயுடு
7. ஸ்டார்ட் ட்ராமாடிக் கம்பெனி	- நாகரத்தின நாய்க்கர்
8. பெங்களூர் இந்துவினோத நாடக சபா	- நாகரத்தின நாய்க்கர்
9. கொட்டை கட்டி இராகவலு முதலியார் நாடகக் கம்பெனி	- இராகவலு முதலியார்
10. ஆலந்தூர் டிராமாடிக் கம்பெனி	- சித்திரக்கவி சுப்பராய நாயுடு
11. ஸ்ரீகிருஷ்ண கான சபா	- சாமி நாயுடு
12. கோல்டன் கம்பெனி	- ப. கோவிந்தசாமி நாயுடு
13. சுதேசி நாடகக் கம்பெனி	- ஜி.எஸ். முனிசாமி நாயுடு
14. ஆலந்தூர் ஒரிஜினல் டிராமாடிக் கம்பெனி	- ஜி. வெங்கடாசல முதலியார்
15. இந்து ஜுபிலி தியேட்ரிக்கல்ஸ்	- கோபன் நாயுடு
16. வைகுண்ட ஐயங்கார் நாடகக் கம்பெனி	- வைகுண்ட ஐயங்கார்
17. எம்பயர் தியேட்டரிக்கல்ஸ்	- சி.எஸ். சாமண்ணா ஐயர்
18. தோட்டி வெ. மாரிமுத்து நாடகக் கம்பெனி	- மாரிமுத்து
19. ஆரிய கான சபா	- கெ.எஸ். செல்லப்பா அய்யர் சகோதரர்கள்
20. ஸ்ரீ சண்முகானந்த சபா	- பி.எஸ். வேலு நாயர்
21. கானாடு காத்தான் வைத்திய நாத அய்யர் கம்பெனி	- வைத்திய நாதய்யர்
22. ஜகன் மோகினி நாடகக் கம்பெனி	- சுந்தரராவ்

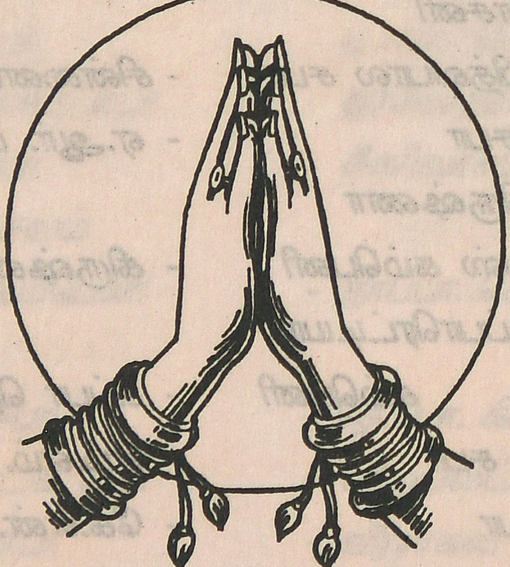
23.	சென்னை இந்து விநோத நாடக சபா	- சி. கன்னையா
24.	ஆலந்தூர் அரங்கவிலாஸ் நாடகக் கம்பெனி	- மனமோகன் அரங்கசாமி நாயுடு
25.	கிருஷ்ண கான சபா	- ஆ. அல்லி பரமேஸ்வர அய்யர்
26.	காஞ்சிபுரம் ஸ்ரீ விஜயகந்தர்வ கான சபா	- வி.பி. ஜானகி அம்மாள்
27.	சாரதா விலாஸ் நாடகக் கம்பெனி	- டி.எஸ். சங்கரநாராயனையர்
28.	ஸ்ரீ தந்திமுகானந்த சபா	- ஓவியர்வி.எஸ். பொன்னுசாமிப் பிள்ளை
29.	ஸ்ரீ கணபதி கான சபா	- பி. இரத்தினாம்பாள்
30.	பரசு ராமபிள்ளை நாடகக் கம்பெனி	- கெ.பி. பரசுராமப்பிள்ளை
31.	குமார லட்சுமி கான சபா	- ஆடன்பிரஸ் முனுசாமி முதலியார்
32.	ஸ்ரீ கிருஷ்ண மனோரஞ்சித நாடக சபா	- ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு
33.	சமரச கான சபா	- வேதவல்லி தாயார்
34.	இராமானுகூல சபா	- டி.எம். மொஹைதீன்
35.	குமாரலட்சுமி விலாச சபா	- தாமோதரம்பிள்ளை
36.	இந்து விநோத சபா	- சீனிவாசம்பிள்ளை
37.	தாப்பா வெங்கடாசலம் செட்டி நாடகக் கம்பெனி	- தாப்பா வெங்கடாசலம் செட்டியார்
38.	பாலமனோஹர சபா	- தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்
39.	விஜய்கந்தர்வ நாடக சபா	- விஜயலட்சுமி கண்ணாமணி
40.	சௌந்திர கான சபா	- வீரராகவ முதலியார் சகோதரர்கள்
41.	ஸ்ரீ மீனாம்பிகை நாடக சபா	- பி. இராஜாத்தம்பாள்
42.	தேசிகானந்தா பாய்ஸ் கம்பெனி	- கெ.டி. மாரிமுத்துப்பிள்ளை

43. மதுரை பாலமீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா - ஜெகந்நாத அய்யர்
44. மதுரை ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி - சச்சிதானந்தம் பிள்ளை
45. மதுரை ஸ்ரீ பாலசண்முகானந்த சபா - டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள்
46. மதுரை பாலவினோத சங்கீத சபா - பக்கிரி ராஜா
47. மதுரை தேவி பால வினோத சங்கீத சபா - நவாப் டி.எஸ். இராஜமாணிக்கம்
48. ஸ்ரீ பாலவினோத நாடக சபா - எஸ்.எஸ். சங்கரலிங்க நாடார்
49. பாலகந்தர்வ கான சபா - சீனிவாச நாடார்
50. ஸ்ரீ சக்தி நாடக சபா - டி.கே. கிருஷ்ணசாமி
51. ஸ்ரீ மங்கள பால கான சபா - யதார்த்தம் டி.பி. பொன்னுசாமி பிள்ளை
52. முத்துகிருஷ்ணன் பாய்ஸ் கம்பெனி - எம்.எஸ். முத்துகிருஷ்ணன்
53. ஸ்ரீ மீனலோசனி பால சற்குண நாடக சபா - பழனியா பிள்ளை
54. தத்துவ மீனலோசனி வித்வபால சபா - சின்னையா பிள்ளை முதலியோர்
55. மோகன கான சபா - ஏ.ஆர். பார்த்தசாரதி நாயுடு
56. புளிய மாநகர் கிருஷ்ணா ரெட்டியார் பாய்ஸ் கம்பெனி - கிருஷ்ணா ரெட்டியார்
57. புளிய மாநகர் சுப்பாரெட்டியார் கம்பெனி - சுப்பா ரெட்டியார்
58. சிதம்பரம் கான சபா - எம்.எம். சிதம்பரநாதன்
59. தேவி நாடக சபா - கே.என். ரத்தினம்
60. ஸ்ரீ பாலமோகன ரஞ்சித சங்கீத சபா - நாகலிங்கம் செட்டியார்
61. தஞ்சை கனக சபேச கான சபா - குடந்தை கனக சபேச செட்டியார்

62. பாலாமணி அம்மாள் நாடக கம்பெனி - பாலாமணி அம்மாள்
63. ஐயப்பா நாடகக் கம்பெனி - ராமசாமி நாயுடு
64. வேலூர் மாணிக்கப்பிள்ளை நாடகக் கம்பெனி - மாணிக்கம் பிள்ளை
65. பாலமுருகன் பாய்ஸ் கம்பெனி - ஏ. ரெங்கசாமி ரெட்டி, வாலாடரம்
66. புளியமாநகர் ஏ.கே.ஆர்.எஸ். பாய்ஸ் கம்பெனி - ஏ.கே. காளீஸ்வரன்
67. கே.பி. கேசவன் நாடக கம்பெனி - கே.பி. கேசவன்
68. தேவகி நாடக மன்றம் - பி.யூ. சின்னப்பா
69. கந்தர்வகான நாடக சபா - எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர்

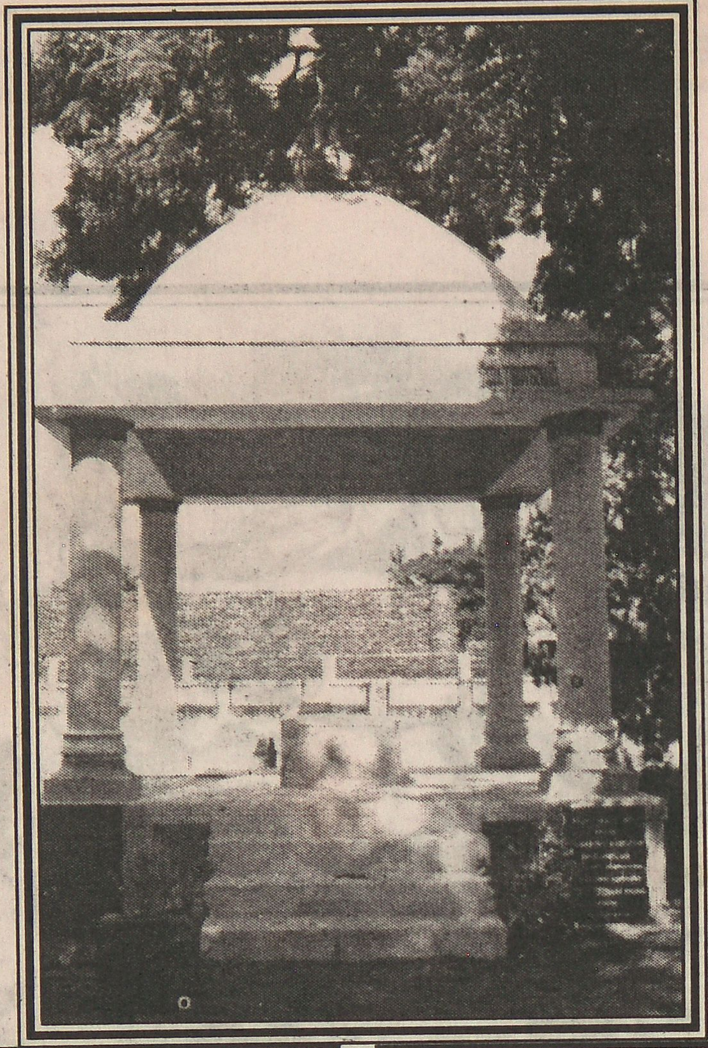
மேற்சுட்டிய நாடக கம்பெனிகள் பெரும்பாலும் சுவாமிகள் நாடகங்களையே நடத்தி வந்தன.

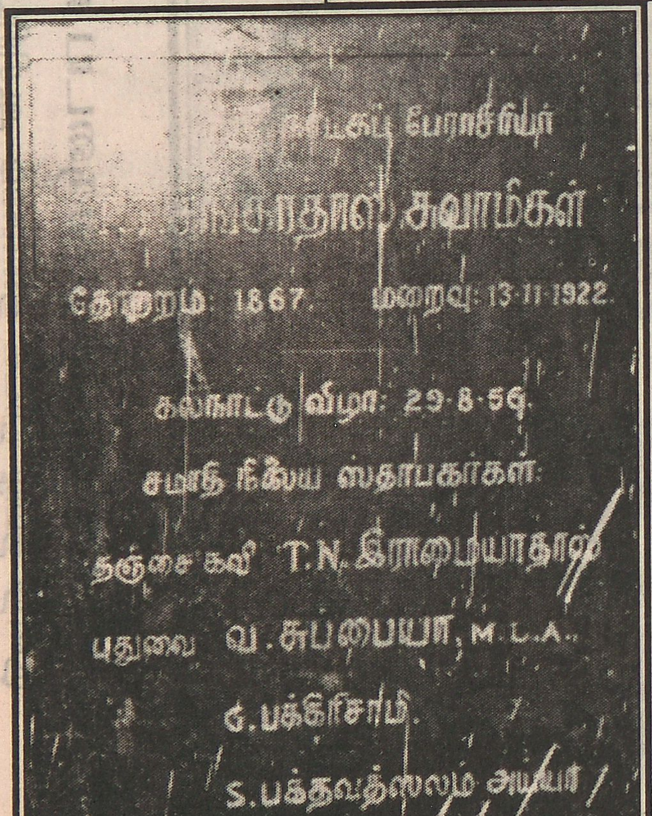
தகவல் அளித்து பட்டியலையும் தந்தவர் ஏ.கே. காளீஸ்வரன்.



சுவாமிகளின் புகழுடலும் அவருடைய பால நாடக சபையினரும் 13-11-1922

(நன்றி தமிழ் நாடக தலைமை ஆசிரியர், அவ்வை தி.க. சண்முகம், 1955)





புதுச்சேரியில் புகழுடம்பெய்திய
சுவாமிகள் சமாதி

எமன் வேடத்தில்
பி.எஸ். நாகராஜபாகவதர்

மண்ணெண்ணெய்
விளக்கொளியில் நாடகம்

நாடகக்கலைஞர்களுடன்
நூலாசிரியர்

பொருளடைவு

ஆங்கில நாடகங்கள் - 24
இசைப்பா - 48
இசையமைப்பு - 158
இசையாசிரியன் - 159
இந்துஸ்தானி இசை - 51
இயற்பா - 48
இராம நாடகம் - 20
உணர்வு முரண் - 171
உரையாடல் முரண் - 175
கதா காலட்சேபம் - 25
கந்தார்த்தம் - 87
காலம் - 129
காவடிச்சிந்து - 50
கிருதி - 54
கீர்த்தனை - 55
குறுஞ்சீர் வண்ணம் - 147
கூத்த நூல் - 127
கோவலன் சரித்திரம் - 38
சத்தியவான் சாவித்திரி - 35
சந்தம் - 146
சாபு தாளம் - 130
சித்திர வண்ணம் - 149
செவ்விசையரங்கு - 26
ஞான சௌந்தரி - 40
தமிழ்த் திருமுறை இசை - 48
தரு - 55
தாண்டகம் - 73
தாளம் - 127
தாளமில் உரு - 70
திபதை - 62
தெருக்கூத்து - 26
தென்னகச்செவ்விசை - 47
நடை - 132
நந்தனார் சரித்திரம் - 21
நாடக முரண் - 171
நாட்டுப்புற இசை - 50
நொண்டிச்சிந்து - 91
பஞ்சமரபு - 127
பவளக்கொடி - 32
பாடலாசிரியன் - 159
பார்சி நாடகங்கள் - 23
முகவீணை - 183
முரண் - 170
மெல்லிசைவண்ணம் - 152
மேற்கத்திய இசை - 53
வண்ணம் - 146
வர்ணமெட்டு - 186
வருகை முன்பாட்டு - 184
வல்லிசை வண்ணம் - 150
வள்ளி திருமணம் - 29

பிழை திருத்தம்

பக்கம்	வரி	பிழை	திருத்தம்
VI	18	அருணாசலச்கவி	அருணாசலக்கவி
IX	1	பக். 146, 147	பக். 142, 143
XV	12	உண்ணையை	உண்மையை
40	9	அந்க்	அந்தக்
62	6 & 7	(முழு..... காண்க)	அடைப்புக்குள் உள்ளவற்றை நீக்கிவிடவும்
62	24	பகுதியுனுள்	பகுதியினுள்
70	20	நாடகம் முழுவதும்	நாடகம் இரவு முழுவதும்
96	12	சதுச்சரம்	சதுச்ரம்
102	17	ரும்	வரும்
121	1	பாமார்க்குழ்	பாமரர்க்கும்
130	3	சதுச்ரகதி	திச்ரகதி
130	4	திச்ர கதி	சதுச்ர கதி
180	10	ஆய்வேட்டில்	நூலில்
209	4	2-5-98	2-5-95

****

முனைவர். **அரிமளம் சு. பத்மநாபன்**
M.A., (ஆங்கிலம்) Ph.D. (நாடக இசை) M.Ed.,
B.A., ஆங்கிலம், பொருளாதாரம் & அரசியல்.

பிறப்பு	:	14-6-1951, அரிமளம், புதுக்கோட்டை மாவட்டம்
பெற்றோர்	:	இசைக் கலைஞர். அரிமளம். பி.எஸ்.வி. சுப்ரமணியம் திருமதி. சு. மங்களம்.
ஆசிரியப் பணி	:	24 ஆண்டுகள்
இசைத்துறை	:	30 ஆண்டுகள் அனுபவம்

குரலிசைக் கலைஞர், இசையமைப்பாளர், ஆய்வாளர், சொற்பொழிவாளர், தேசிய சேர்ந்திசைப் பயிற்றுனர் (National Resource Person).
ஆய்வுப்புலங்கள் : இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழ், நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைகள்.

முனைவர் அரிமளம் பத்மநாபன் உயர் செவ்விசையிலும், நாடக நுண்கலையிலும், தமிழ், ஆங்கில இலக்கியங்களிலும் தேர்ச்சியுடையவர். அரங்கு இசை நிகழ்த்தும் இவரது அரிய பேராற்றலை நான் கண்டும், கேட்டும் மகிழ்ந்துள்ளேன். நாடகப் பாணியிலும் பாடும் திறமை பெற்றவர். இசை பாடுவதிலும், கற்பிப்பதிலும், இசையமைப்புச் செய்வதிலும், சொற்பொழிவாற்றுவதிலும் சிறந்து விளங்குபவர் நம் பத்மநாபன்.

இசைத்தமிழ்ப் பேரறிஞர். வீ.ப.கா. சுந்தரம்.

இந்நூல் பற்றி அறிஞர்கள் :

இந்நூல் இசையின் அமைப்புக்கும் அரங்கின் தேவைக்குமுள்ள தொடர்பை ஆழமாக, விரிவாக, விசேடமாக இசை நிலை நின்று நோக்குகின்றார் இந்நூலாசிரியர். இந்த நூல் நாடக ஆய்வு ஆழப்பாட்டுக்கான ஒரு நல்ல எடுத்துக்காட்டு.

பேராசிரியர். கா. சிவதம்பி.

சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடக இசைச் கூறுகளை அலசி, ஆராய்ந்து, உண்மை உழைப்போடு இந்நூலை அமைத்துள்ளார் இந்நூலாசிரியர். இது நாட்டிற்குக் கிடைக்கும் நற்கொடை. புதிய வரலாற்றுக் கருவூலம்.

பேராசிரியர். வீ.ப.கா. சுந்தரம்.

இலக்கிய அறிவும், இசை ஞானமும், நாடக அனுபவமும் பெற்ற இந்நூலாசிரியர் சுவாமிகளின் நாடகங்களை ஆய்வதற்கு நற்தகைமை பெற்றவர் என்பதற்கு இந்நூல் நற்சான்றாக விளங்குகிறது.

இசைப் பேராசிரியர். ஞானாம்பிகை குலேந்திரன்.

இசை என்பது விளக்க முடியாத ஒரு மொழி. இசை மொழி எழுதப்பட முடியாத ஒரு வித்தை. இந்த வித்தை மொழியைக் கையடக்கி விளக்கிட முனைந்துள்ளார் இந்நூலாசிரியர்.

முனைவர். கே.ஏ. குணசேகரன்.